

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA
Año 2 | Número 7 | julio - agosto 2014 | Bs. 20
Revista cultural
PIEDRA de AGUA
Dossier
Los pentagramas de
Eduardo Caba
Allen Ginsberg
en el mercado Lanza
Las Astucias de Gabo
Domos en el fértil
suelo de Santa Cruz
La Villa de París

Banco Central de Bolivia

Marcelo Zabalaga Estrada
PRESIDENTE a.i.

Abraham Pérez Alandia
VICEPRESIDENTE

Reynaldo Yujra Segales
DIRECTOR

Ronald Polo Rivero
DIRECTOR

Sergio Velarde Vera
DIRECTOR

Alvaro Rodriguez Rojas
DIRECTOR

Wilma Pérez Paputsachis
GERENTE GENERAL a.i.

Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

Roberto Borda Montero
PRESIDENTE

Homero Carvalho Oliva
VICEPRESIDENTE

Oscar Vega Camacho
CONSEJERO

Ramón Rocha Monroy
CONSEJERO

Orlando Pozo Tapia
CONSEJERO

Cergio Prudencio Bilbao
CONSEJERO

Daniela Guzmán Vargas
SECRETARIA EJECUTIVA

Centros Culturales

Juan Carlos Fernández
DIRECTOR DEL ARCHIVO Y BIBLIOTECA NACIONALES DE BOLIVIA

Mario Linares Urioste
DIRECTOR DE LA CASA DE LA LIBERTAD

Rubén Julio Ruiz Ortiz
DIRECTOR DE LA CASA NACIONAL DE MONEDA

Elvira Espejo Ayca
DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

Edgar Arandia Quiroga
DIRECTOR DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE

Silvana Vásquez Valdivia
DIRECTORA DEL CENTRO DE LA CULTURAL PLURINACIONAL

Centros Culturales
Fundación Cultural del
Banco Central de Bolivia

Casa Nacional de Moneda
| Potosí
Calle Ayacucho s/n
Telf. 591-2-6222777
www.casanacionaldemoneda.org.bo

Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
| Sucre
Calle Dalence N° 4
Telf. 591-4-6451481
abnb@entelnet.bo

Casa de la Libertad
| Sucre
Plaza 25 de mayo N° 11
Telf. 591-4-6454200
www.casadelalibertad.org.bo

Centro de la Cultura Plurinacional
| Santa Cruz
Calle René Moreno N° 369
Telf. 591-3 -3356941
santacruz@culturabcb.org.bo

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
| La Paz
Calle Ingavi N° 916
Telf. 591-2-2408640
www.musef.org.bo

Museo Nacional de de Etnografía y Folklore Regional Sucre
| Sucre
Calle España N° 74
Telf. 591-4-6455293
www.musef.org.bo

Museo Nacional de Arte
| La Paz
Calle Comercio y Socabaya N° 11
Telf. 591-2-2408600
www.mna.org.bo

Piedra de agua

Editor General: Benjamín Chávez

Comisión Editorial: Homero Carvalho Oliva, Oscar Vega Camacho, Ramón Rocha Monroy.

Diseño y diagramación: Ricardo Flores

Fotografía: David Illanes

Colaboraciones fotográficas: Centro de la Cultura Plurinacional, Casa Nacional de Moneda, ilustraciones: Sheila Alvarado.

Arte de Portada: Ricardo Flores

Contraportada: Ventana de la Villa de París - Foto: David Illanes

Ventas & suscripción: Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981 | E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo

Impresión: Quality S.R.L.

D.L.: 4-3-41-13 P.O.

Piedra de agua no necesariamente comparte las opiniones de sus colaboradores, ni mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas.

PIEDRA de AGUA

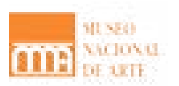
Revista bimensual de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Año 2 | número 7 | La Paz, Bolivia
julio y agosto de 2014















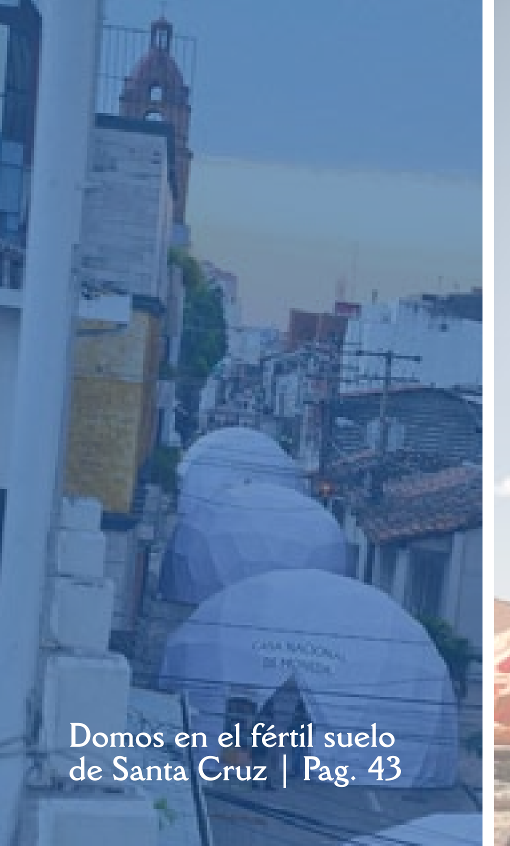


Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
Calle Ingavi #1005. Telf/fax: 2408951 – 2408981
Casilla postal: 12164
E mail: fundacion@culturalbcb.org.bo
Web: www.fundacioncultural.org.bo

ÍNDICE

Dossier









Piedra de agua ha cumplido ya un año de circulación, durante el cual aparecieron seis ediciones bimensuales desde julio de 2013. Han sido los primeros pasos de un proyecto editorial concebido e impulsado por el Consejo de Administración de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, en el que hasta la fecha, han colaborado más de un centenar de personas y varias instituciones, aportando artículos, reportajes, reseñas, comentarios, entrevistas, así como abundante material gráfico. A todos ellos les damos las gracias y expresamos nuestro deseo de seguir ofreciendo este espacio de expresión plural y abarcador en el que tienen cabida diversas visiones culturales y manifestaciones artísticas.

En ocasiones como esta cabe recordar que bautizamos la revista como *Piedra de agua* porque su nombre representa las dos grandes geografías del país; la de tierras altas y la de tierras bajas; la cultura de la piedra y la cultura del agua. Parte fundamental del recordatorio de este primer aniversario lo constituye el agradecimiento más significativo a las lectoras y lectores de la revista, ante quienes renovamos el compromiso de un esforzado trabajo en cada nueva edición.

En este número siete, ofrecemos un dossier sobre el muy virtuoso compositor potosino Eduardo Caba Balsalia (1890–1953), cuya obra está siendo recuperada gracias al infatigable esfuerzo de los esposos Parrado-Alandia.

En la sección de literatura nos ocupamos del paso por La Paz, hace más de medio siglo, del célebre poeta norteamericano Allen Ginsberg y, a manera de homenaje en el año de su desaparición, del escritor colombiano Gabriel García Márquez.

Así mismo les presentamos *Domos en el fértil suelo de Santa Cruz*, una feliz iniciativa cultural desarrollada en la capital cruceña que, además, visitará otras regiones del país.

La Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia ha iniciado la primera fase de intervención de emergencia y protección de la *Villa de París*, histórico edificio ubicado en la calle Comercio de la ciudad de La Paz, para rescatarlo, revalorizarlo y refuncionalizarlo integrándolo al Museo Nacional de Arte. De ese proceso nos informa el artículo de la sección de Patrimonio.

Las consabidas reseñas bibliográficas de *Piedra de agua*, se ocupan ahora de dos publicaciones realizadas por la FCBCB (antología de cuento y de poesía de autores paceños), así como de otros títulos en los géneros de novela, ensayo y teatro.

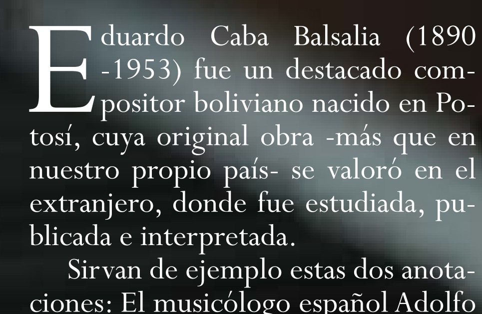
Por último, el Muro de la revista nos informa acerca de la exitosa exposición de pintura Santos Patronos.



Foto: David Illanes



Los Pentagramas de Eduardo Caba



Eduardo Caba Balsalia (1890 -1953) fue un destacado compositor boliviano nacido en Potosí, cuya original obra -más que en nuestro propio país- se valoró en el extranjero, donde fue estudiada, publicada e interpretada.

Sirvan de ejemplo estas dos anotaciones: El musicólogo español Adolfo Salazar, autor del libro *Música y músicos de hoy* (1928), manifestó: "Falla es a España, lo que Caba es a Bolivia". Poco tiempo antes, el maestro Joaquín Turina, con quien Caba estudiaba orquestación, le había dicho: "Mientras usted componga como lo ha hecho hasta ahora, no tengo más que enseñarle".

Hace aproximadamente quince años que los esposos Parrado–Alandia, compositor él y pianista ella, vienen trabajando en la recuperación de la obra de Caba. En las páginas siguientes, comparten algunos hallazgos de esa obra de gran valía. Una propuesta musical angular en la búsqueda de un sonido con identidad nacional, mediante un diálogo intercultural.

Aportan a este dossier, el compositor Cergio Prudencio, quien aquilata la obra del maestro potosino, y el antropólogo chuquisaqueño Gabriel Salinas que la contextualiza.

De sonancias y silencios

Cergio Prudencio | Compositor



Eduardo Caba sobrevivió al olvido gracias a *6 Aires Indios* para piano publicados en Buenos Aires hacia 1940. Menos mal, porque si de la sociedad boliviana se trataba, no hubiesen quedado de él sino vestigios fonéticos de su nombre y tal vez uno que otro testimonio disperso (como en tantos otros casos).

Aquellas partituras –ignoro cómo- llegaron al Taller de Música de la Universidad Católica Boliviana (donde me formé en los años 70). Sonaban y resonaban entre nosotros los alumnos, bien y mal tocadas. Recuerdo que su fuerza evocadora atrapaba de inmediato, inexplicablemente, emanando magia reminiscente al paisaje y sus habitantes enigmáticos, reflejando al compositor en contemplación o en observación de la otredad rural, permeable al telurismo envolvente.

Caba representó a ese remoto universo en un bien estructurado lenguaje musical, con el piano, su piano – caja encantada de Sirinus y Ankhares[1]– personificando a plenitud el colosal altiplano andino. Y no sólo por las sonoridades explícitas de trazo y forma, sino –lo

1 | Sirunu, deidad aimara del Manqha Pacha (submundo) dueña de la música. Ankhare, deidad equivalente en la mitología kallawaya.

Fotos: David Illanes



Cergio Prudencio, Oldrich Halas y Mariana Alandia

que es más importante– por la configuración del tiempo como espacio, sin flujo,estático, en permanencia, nociones tan intrínsecas a las músicas comunitarias aimaras y quechuas. Notable sintonía de este artista con lo esencial y trascendente de la cosmovisión ancestral.

Caba encontró en ese instrumento enormes recursos: acumulaciones resonantes, contrastes de registro (extremos graves y agudos), melancólico lirismo, expansión armónica y proyección en el espacio acústico, entre otras cosas; pero además, Caba cruzó referentes. Se atrevió a relacionar las vertientes indígenas con las fuentes de su educación técnica y las tendencias hegemónicas en boga. El resultado fue algo nuevo; lo mismo respecto de la energía originaria que de la influencia europea, a ambas refiriéndose a la vez. Es decir, con una música formidable, Caba construyó una ética, un posicionamiento individual ante la secular dicotomía de la historia americana, ubicándose él mismo en el riesgo de darse nombre reconociendo las procedencias, contrastándolas y hasta conciliándolas.

Pero al margen de estas conjeturas de la intuición y del análisis ¿quién sería este Eduardo Caba? era la pregunta en el ambiente, respondida en bibliografías elementales bajo el simplismo de "un nacionalista boliviano"; y punto. ¿Y quién es realmente Eduardo Caba? Sin duda –ahora entiendo– es uno de los antecedentes esclarecidos del ejercicio intercultural llevado a término en el territorio del alma propia, como en el desarrollo estético. Ese es Eduardo Caba.

Más allá de esta conclusión subjetiva, son ahora Mariana Alandia (intérprete extraordinaria del piano y acuciosa analista) y Javier Parrado (riguroso compositor y musicólogo) quienes se consagran de convicción a la recuperación de la obra integral de Eduardo Caba. Su catalogación y –lo más significativo– su registro y difusión, nos devuelven a un creador fundamental, sacándolo de las brumas de la indiferencia y la superficialidad. Una celebración mayor. Su reparación nos permite ahora dimensionarlo debidamente en la historia, nos echa luces para la comprensión de las contemporaneidades nacionales (artísticas y políticas), y nos desafía a corresponder el legado de este Apu Achachila[2] sonante y resonante de la silente cordillera, según los nuevos escenarios del antiguo dilema de la identidad.

2 | Apu, *Dios tutelar encarnado en alguna cumbre mayor de Los Andes.* **Achachila**, *anciano venerable.*

Mi obra caminará sola si tiene valor…

Mariana Alandia Navajas | Pianista

Eduardo Caba Balsalia nació el 13 de octubre de 1890 en la ciudad de Potosí. Fueron sus padres don Gregorio Caba[2] médico cirujano graduado en la Universidad de San Francisco Xavier en la ciudad de Sucre, quien fue correligionario y contertulio del doctor Modesto Omiste, amigo y discípulo del doctor Daniel Bracamonte, meritorio médico de Potosí, cuyo hospital aún lleva su nombre.

El doctor Caba desempeñó importantes funciones políticas en su condición de miembro del partido liberal, fuera de ser médico fue columnista y polemista de los periódicos El Tiempo, El Sud y otros. Su esposa fue doña Adelina Balsalia de Caba[3] con quien tuvo tres hijos. Eduardo, María y Fernando.

Eduardo Caba estudió la escuela primaria en Potosí y, a los 13 años, ingresó al colegio de Jesuitas en la ciudad de La Paz para cursar sus estudios secundarios y, paralelamente, sus estudios de piano.

Estuvo dedicado a ello dos años y luego retornó a Potosí para continuar sus estudios en el colegio Nacional Pichincha.



Foto: David Illanes

Mariana Alandia | Pianista

…"hombre demasiado modesto, cuando le decían que hiciera divulgar su obra con más empeño, solía contestar: mi obra caminará sola si tiene valor". 1

1 | Extraído de Datos biográficos de Eduardo Caba documento mecanografiado entregado junto a otros más por el doctor José Inarra Caba al Conservatorio Plurinacional de Música de La Paz Bolivia, en el año 2010.

2 | Zubieta Luis, Galería de Potosinos Ilustres. pág. 50.

3 | Adelina Balsalia, de origen italiano, fue la primera maestra de música de Eduardo. Poseedora de una voz extraordinaria a la que en varias ocasiones su hijo hacía referencia.

Pocos años después retorna a La Paz y comienza trabajar en el Banco Nacional, más tarde en el Banco Mercantil y finalmente en el Banco de la Nación[4] hasta el año 1925.

De esos años viene la profunda amistad con Waldo Alborta, notable pianista con quien realizaba prolongadas veladas, muchas veces hasta el alba, tocando, analizando y discutiendo sobre los clásicos y participando en innumerables veladas musicales en el Círculo de Bellas Artes[5].

Sobre don Waldo Alborta encontramos otra referencia acerca de su participación activa ligada al Círculo de Bellas artes: "…El Círculo de Bellas Artes preparó en el Teatro Municipal una velada literario-musical despidiendo al ilustre escritor y poeta Max Grillo. Blanca Colorado, hoy eximia recitadora de renombre continental, declamó unos versos míos en honor del agasajado que no figuran en mis libros por involuntario descuido. Juan Francisco Bedregal inauguró la velada en que intervinieron Reynolds, Jaimes Freire, Capriles, Waldo Alborta, Pedro Zilveti Arce y Ernesto Sanjinés. Hermosa fiesta en honor de un escritor colombiano de los más altos quilates. (En el libro *De un siglo a otro. Memorias de un hombre público* .Editor, Imp. Editorial Don Bosco, 446 páginas, 1955, cuyo autor es Eduardo Diez de Medina). Eduardo Caba al evocar esa época y al hablar sobre su amigo lo hacía siempre con verdadera emoción y mucha nostalgia.

Sus estudios musicales fueron continuos y ya a los 14 años había compuesto una serie de obras, entre marchas, mazurcas y valses, posiblemente escritas en La Paz. El vals *Villa Imperial* –del cual se hace mención más arriba– se publicó en el "Álbum Centenario de la Villa Imperial de Potosí" editado en Buenos Aires por el literato Braulio Pinto, como homenaje al primer centenario del pronunciamiento de Potosí por la independencia. En él reúne una serie de documentos como el acta de la independencia de la República, sucesos políticos, leyendas, partituras, etc.

Una copia de esta obra fue enviada por la Señora Teresa Palmero de Soria al compositor Javier Parrado, en octubre de 2007, y fue "reestrenada" por mi persona en las Jornadas de Música Contemporánea de la ciudad de Cochabamba, el año 2008.

El vals –escrito en forma ternaria– es una obra de buena factura, con una vena melódica interesante, un trascurrir fluido entre tonalidad mayor y menor, con ciertos giros y cadencias modales que, más adelante, estarán presentes a lo largo de su obra. Sin embargo, pertenece al género de música de salón, de las que –según Gover Zárate– Caba escribió una serie de ellas en La Paz, antes de partir para Buenos Aires. Zárate también describe a Caba como de temperamento sereno, disciplinado, previsor y práctico.

El valor de este pequeño pero precioso vals es grande en cuanto nos da la pauta del enorme y definitivo giro estético y formal que su obra sufre. De aquí, hasta las primeras obras publicadas en Buenos Aires –la de la serie de sus primeros Aires Indios de Bolivia–, encontramos una enorme distancia; su lenguaje se despoja de todo lo superfluo siendo siempre y en cada una de sus obras, fiel a sí mismo y a la estética austera pero profunda que caracteriza a toda su producción.

En 1925 viaja a Santiago de Chile y luego a Buenos Aires. Allí conoce a María del Carmen Huergo, el 22 de marzo de 1922 y se casa con ella dos meses más tarde, el 24 de mayo. Tuvieron dos hijos, Gregorio y María Adelia. Retorna a Bolivia donde permanece 6 meses para ordenar sus asuntos pendientes, entre ellos, presenta la renuncia a su puesto de trabajo en el Banco de la Nación, donde tenía el puesto de Segundo Contador, y vuelve a Buenos Aires con la idea de continuar sus estudios en un medio más propicio, e inicia clases con los maestros Felipe Boero y Eduardo Melgar.

María del Carmen Huergo, esposa de Eduardo Caba, declamadora egresada del Conservatorio Nacional de Mujeres de Buenos Aires, fue condiscípula de Berta Singerman[6].

El año 1926 mediante Decreto Supremo Nº 690 del Congreso de la República de Bolivia, du-

4 | *Texto extraído de Historia de la Música latinoamericana. Rolando V. García, Luciano C. Croatto, Alfredo A. Martín. Editor Librería "Perlado", 1938. Procedencia del original Universidad de Texas, Digitalizado 25 Feb. de 2008. 231 páginas*

5 | *Don Waldo Alborta está nombrado como uno de los pianistas bolivianos en el libro Dinámica musical en Bolivia del profesor Atiliano Auza León. Cooperativa de Artes Gráficas E. Burillo en 1967. 116 páginas.*

6 | *Berta Singerman Begun (Minsk, Imperio ruso 9 de septiembre de 1901 - Buenos Aires, Argentina 10 de diciembre de 1998. Estudió en el Liceo Nacional y en la Biblioteca del Consejo Nacional de Mujeres. Comenzó su vida artística en el teatro, pero la riqueza cromática de su voz, su sentido del sonido, el ritmo y el gesto, la impulsaron a la declamación profesional. Fue la primera y única recitadora profesional de América y llegó a ser la más ilustre de las intérpretes de la poesía castellana. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/singerman.htm*

rante la presidencia de Hernando Siles Reyes (1882 – 1942), el compositor Eduardo Caba, obtuvo apoyo financiero para continuar sus estudios en Madrid a donde viajó a mediados de 1927 en compañía de su familia[7].

A mediados de 1927 Caba se instala en Madrid, toma clases con Joaquín Turina y Pérez Casas. Allí conoce al musicólogo y notable crítico musical Adolfo Salazar quien lo incluye en su libro Música y Músicos de Hoy[8] y en el diario El Sol, le dedica un magnífico comentario a su obra.

Posteriormente realiza una exitosa gira por varios países de Europa que es bruscamente interrumpida debido al cambio de gobierno boliviano.

Carlos Blanco Galindo fue presidente del 28 de junio de 1930 al 5 de marzo de 1931. Este gobierno deroga el decreto supremo anterior, dejando a Caba y su familia sin los medios económicos necesarios para subsistir en Europa.

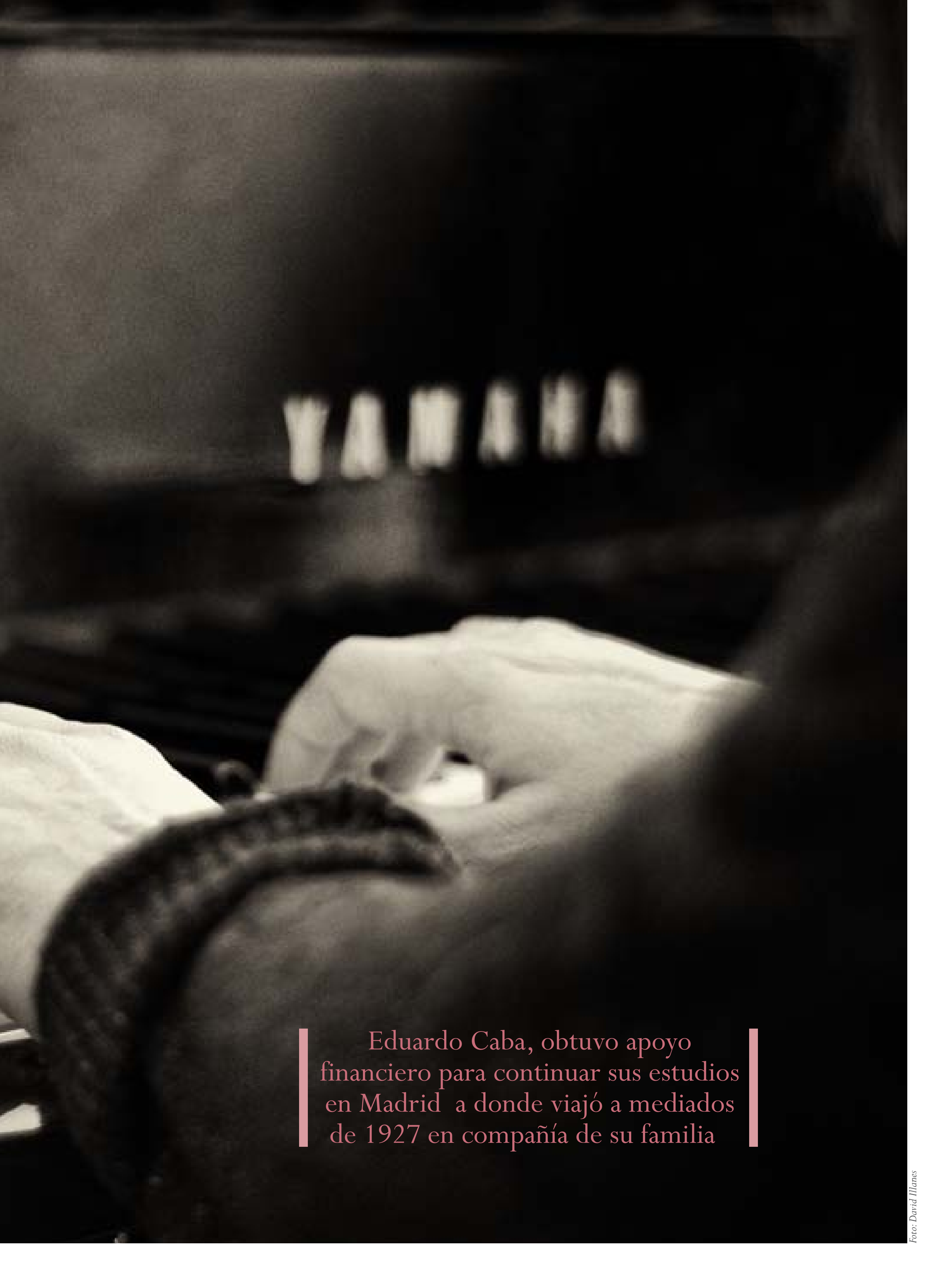
Aún así, Caba permanece en Europa por algún tiempo más. Sin embargo, para su retorno debe pedir ayuda al entonces Ministro de Bolivia en París, don Simón I Patiño, quien generosamente apoya al compositor en apuros. Caba retorna a Buenos aires en compañía de su familia a bordo del vapor Il Conte Rosso de la compañía Lloyd Sabauto.

Estos barcos italianos eran muy apreciados debido al confort y la calidad de sus servicios superiores a los de otras empresas. Más abiertos sobre el

7 | Presencia literaria, domingo 12 de junio de 1966 "Eduardo Caba: Apuntes sobre su vida y su obra". Gover Zárate.

8 | Editorial Mundo Latino, Madrid, 1928





Eduardo Caba, obtuvo apoyo financiero para continuar sus estudios en Madrid a donde viajó a mediados de 1927 en compañía de su familia

Foto: David Illanes

mar, en ellos era posible pasear, practicar deportes y otras actividades y diversiones. Incluso en la tercera clase –aquella de los inmigrantes– se viajaba en camarote y se disponía de agua corriente. Es ésta una visión diferente para aproximarse a aquellos viajes.[9]

Hacemos referencia al vapor, pues entre los documentos en custodia del Conservatorio Plurinacional se encontraba una anotación manuscrita de E. Caba al respecto. Sin duda un recuerdo valioso para él y su familia.

De retorno a Buenos Aires se dedica a actividades comerciales y posteriormente se traslada a Montevideo donde vive junto a su familia durante dos años.

En 1935 en la ciudad de Montevideo, se realiza un concierto del célebre pianista catalán Ricardo Viñes donde estrena el *Aire Indio N. 5* de dedicado a él.[10] La revista *Resonancias* dice "según la información recopilada en este documento, Viñes estrenó el 19 de enero de 1935 *La leyenda a Dostoyevski* de Humberto Allende y *Aire Indio de Bolivia N. 5* de Eduardo Caba".

Su vida en Montevideo está registrada en dos entradas del Blam (Boletín Latinoamericano de Música del año 1937, volumen 3, editado por el musicólogo Francisco Curt Lange (Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, 1937), donde hace referencia a Caba. La primera es una referencia a una fotografía donde se lo nombra junto a su esposa y a otras personas durante un

9 | Los barcos de Carlos Gardel. Georges Galopa. Traducción: Ana Turón. R.A.F.P Nº 10/4 D 86 11 14.
10 | Revista Resonancias, Números 1-5 Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1997.


Foto: David Illanes

Los hermanos Caba Balsalia: Fernando, María y Eduardo.



acto de Arte y Cultura Popular y, la segunda entrada, en el programa musical de la velada. 10- "Presentación de Eduardo Caba" por María V. de Muller, 4 de junio de 1936. (1 folio mecanografiado). 11- "La música en Bolivia" por Eduardo Caba. (4 folios mecanografiados, numerados, con anotaciones manuscritas).

Posteriormente menciona un programa de concierto en donde se interpretan aires indios:

Del 1 al 6 y los Cantares indios: 1.- *Kollavina,* 2.- *Korikilla,* 3.- *Flor de Bronce* 4.- *Flor de amor* 5.- *Pollera nueva y* 6.- *La Hilandera.*

En el piano, Hugo Balzo quien estudió a su vez con Ricardo Viñes, Maurice Ravel y Alfredo Casella entre otros y, en la voz, Nilda Muller (19111999). Nilda Müller nació en Montevideo. Se desempeñó como pianista, cantante, docente y periodista alcanzando gran relevancia en la música coral.

En el verano 1947, el periodista Juan Manuel Puente, a través de la soprano Emma Rosa Ferrán[11] de la Revista *Lyra*[12] le hace a Caba un reportaje extenso en el que entre otras cosas decía: "Todos los grandes intérpretes que de paso por La Paz o en Buenos Aires donde estuvo muchas veces tomaron contacto con sus composiciones, se convirtieron en sus heraldos entusiastas, entre ellos el más ilustre Paco Aguilar que transcribió para su laúd algunas de las canciones más bellas de Caba y se complacía incansablemente de ofrecerlas como *encores* obligados de sus conciertos. Y también Ricardo Viñes, el eminente pianista y Ninon Vallin, la admirada cantante quienes presentaron sucesivamente en París algunos de los Aires y de los Cantos Indios.

La *Reveu Musical* Henri Prunieres[13] saludó entonces el advenimiento de la música de Caba a los programas de conciertos exaltándola con férvido entusiasmo como una nueva y rica forma de expresión artística.[14]

Uno de quienes difundieron la obra de Caba fue Ricardo Viñes Roda (Lérida, 5 de febrero de

11 | *Criterio -Volumen 16, Números 813-835 - Página 260. La soprano Emma Rosa Ferrán cuya voz de calidad delicada y de manejo exacto nos llamó la atención. Mucho ha progresado esta inteligente cantante desde que la oímos hace algunos años y los solos a su cargo...*

12 | *Revista Lyra. Año V Nº 43-44 Buenos Aires, Marzo-abril de 1947.*

13 | *La Revue musicale - Números 239-245 - Página 113. Henry Prunières ... Le" nationalisme música" a été le mouvement le plus intense et le plus généralisé dans ces pays d'Amérique. ... Le colombien Guillermo Uribe Olguinécrit des œuvres transcendant estandisqu'EduardoCaba, dont l'œuvre a une grande saveurindigène, 103 La Musique en Ámerique Latine au.*

14 | *http://es.wikipedia.org/wiki/Ricardo_Viñes*

1875 - Barcelona, 29 de abril de 1943), pianista español formado en Barcelona y París, que triunfó en toda Europa como intérprete y divulgador de la moderna música francesa y española. Gran amigo de Maurice Ravel, Claude Debussy y Manuel de Falla. Este último le dedicó la obra "Noches en los jardines de España". Fue maestro de piano de Francis Poulenc.

Ricardo Viñes difundió la obra de Caba en numerosas oportunidades. De su colección privada pudimos obtener el manuscrito del *Aire Indio Nº 5* que Eduardo Caba dedicó al pianista catalán. En la copia del manuscrito se pueden ver las digitaciones anotadas por el pianista, célebre por su *touché,* el uso virtuoso de los pedales y, sobre todo, por las sonoridades que lograba en el instrumento.

Otra intérprete de renombre que generosamente se ocupó de difundir la obra de Eduardo Caba, fue la célebre soprano francesa Ninon Vellin (1886-1961), una cantante versátil que abordó el recital, la ópera y la opereta con el mismo éxito. Simboliza el encanto francés de esa época y sus grabaciones de *Werther* y *Manon* de Massenet junto al tenor Georges Thill son consideradas de referencia.

Vellín estudió en el Conservatorio de Lyon conquistando éxitos con interpretaciones de obras de Debussy de quien estrenó los *Troispoèmes* de Stéphane Mallarmé. Además de Debussy, colaboró con otros compositores de la época: Albert Roussel, Reynaldo Hahn, André Messager, Xavier Leroux, Louis Beyot, Marguerite Béclard D'Harcourt y Joaquín Nin.

Actuó en París, Roma, La Scala, San Francisco, y en 1916 debutó en el Teatro Colón de Buenos Aires como Marguerite (Gounod), convirtiéndose en favorita del público porteño regresando durante veinte temporadas. Entre 1953 y 1959, fue profesora en el conservatorio de Montevideo. Falleció en 1961 en su residencia La Sauvagère, cerca de Lyon.[15]

Tenía razón don Eduardo Caba. A partir de allí su obra "caminaría sola". Y es que todo lo expuesto no hace sino confirmar la enorme estima que en todas partes tenían por este músico boliviano, extraordinario tanto en su obra como en su forma de vivir.

Eduardo Caba retornó de Buenos Aires a La Paz el año 1943 para hacerse cargo de la dirección del Conservatorio Nacional de Música. Ese es un capítulo de su vida –sus últimos diez años– aún no investigado, pero lo cierto es que en el cargo de director del Conservatorio estuvo poco tiempo. Es lógico suponer la cantidad de intrigas y envidias que su presencia suscitó.

Argentina, Uruguay y Europa lo acogieron de una manera generosa siempre. Sin embargo, su último destino, la ciudad de La Paz, pese a la pensión vitalicia que el gobierno de Villarroel le concediera y que más tarde pasó a su viuda, aún le debe mucho. Un ejemplo doloroso de ello es el anunciado estreno del poema sinfónico *Illimani*, que debía llevarse a cabo y que nunca fue estrenado por falta de voluntad institucional. Es una de las obras perdidas de Caba, obra de gran aliento que, según su autor, tenía tres partes y era para orquesta sinfónica y coro.

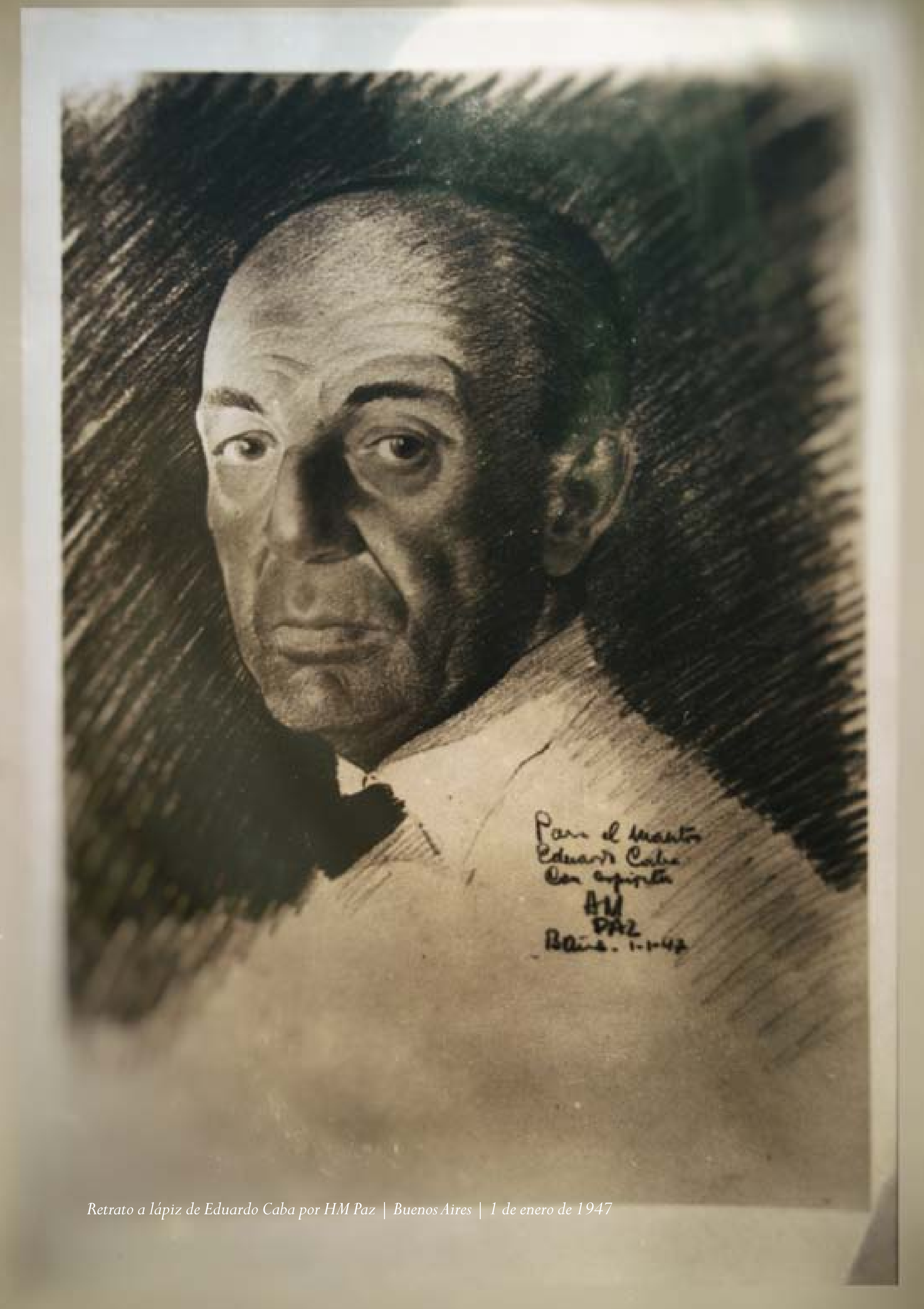
Aún queda mucho por buscar y por escuchar de la trascendente obra de este enorme músico boliviano.

Foto: David Illanes

15 | http://es.wikipedia.org/wiki/Ninon_Vallin



A partir de allí su obra "caminaría sola". Y es que todo lo expuesto no hace sino confirmar la enorme estima que en todas partes tenían por este músico boliviano, extraordinario tanto en su obra como en su forma de vivir.



Retrato a lápiz de Eduardo Caba por HM Paz | Buenos Aires | 1 de enero de 1947

Resumen de una aventura

Javier Parrado | Compositor


Foto: David Illanes

El año 1999, Andrés Eichmann y Carlos Seoane, que tenían a su cargo el hoy desparecido Departamento de Musicología del Viceministerio de Cultura, nos recomendaron visitar la Biblioteca Conde Duque, en Madrid, para buscar datos sobre música boliviana. Allí estaba el *Aire Indio Nº 2* de Eduardo Caba, además de algunos datos sobre la relación del compositor boliviano con el cuarteto Paco Aguilar, histórico grupo de laudes que en la década de los años treinta, estrenó obras de importantes compositores españoles. Aquellos datos, fascinantes e imposible de ignorarlos mencionaban también que incluso Igor Stravinsky había tenido contacto con ellos.

Al año siguiente, la pianista Mariana Alandia Navajas, mi esposa, fue invitada a inaugurar el primer Festival de Música Boliviana para Canto y Piano en la ciudad de La Paz. La elección del programa implicó una pequeña investigación para seleccionar obras representativas que muestren un panorama de la música boliviana desde el siglo XIX. Ese fue el momento en el que oficialmente, la búsqueda de la obra del compositor Eduardo Caba se inició junto a Mariana.

En el 2002, el Conservatorio Nacional de Música, durante la gestión de Nicolás Suarez como director, apoyó un proyecto de investigación sobre la música boliviana, previo concurso interno. Gracias a este apoyo pudimos encontrar en los archivos de esta institución, una obra olvidada de Caba: *Himno al sol*, versión dedicada a Adolfo Salazar y publicada en La Paz por la Editorial Musical de Víctor T. Loayza, sin año de edición. Esta obra y el *Aire Indio Nº 6*, están dedicados a este importante musicólogo que conoció Caba durante su estadía en Madrid.

Después de constatar que los primeros 6 Aires Indios y los 6 Cantares Indios tuvieron varias ediciones en Buenos Aires, encontramos que Caba trabajó allí bajo el pseudónimo de Pedro Colque. La sociedad de derecho autoral argentina SADAIC, aún mantiene en sus registros tres obras, reflejo de la faceta de músico popular y folklórico de Eduardo Caba.

Después de varias consultas a bibliotecas y archivos de Norte y Sud América vía correo electrónico. Dos archivos nos enviaron partituras de Caba:

1. La biblioteca de la Fundación Vicente Emilio Soho en Venezuela conserva una copia de la *Leyenda Keshua* (que es parte de la serie Potosí escrita en 1936). Esta partitura fue seleccionada por

Francisco Kurt Lange para el *Boletín Latinoamericano de Música, Suplemento música 1* Vol: 4 Nº 4 (Octubre 1938). Esta publicación ahora es considerada fundamental en la historia de la música latinoamericana.
2. La Houghton Library de la Universidad Harvard tiene el manuscrito del *Aire Indio Nº 5* (con el sello de Ricardo Viñes) en la colección Nicolas Slonimsky. En Buenos Aires, el año 1934, Caba dedicó este manuscrito al pianista español Ricardo Viñes, nada menos que amigo e intérprete de Maurice Ravel, Claude Debussy y Manuel de Falla. Viñes interpretó esta obra posteriormente en Montevideo y Paris.

En mayo de 2002 en el 4º Encuentro de Compositores e Intérpretes Latinoamericanos de Belo Horizonte, Brasil, pudimos obtener la grabación de la *Leyenda Keshua* interpretada por la pianista argentina Beatriz Balzi. Esta pianista dejó un importantísimo legado de 7 discos dedicados a la música latinoamericana. Bolivia está representada en esta colección por dos compositores: Eduardo Caba y Cergio Prudencio.

El año 2003, el número 14 de revista del PIEB T'inzakos publicó una parte del trabajo realizado para el Conservatorio, a partir de este año y hasta el 2008, mantuvimos contactos telefónicos cada semestre con la hija de Eduardo Caba, María Adelia Caba Huergo. Fue imposible obtener más datos debido al celo con que protegió los manuscritos y documentos de su padre.

El año 2004 buscando el *Cuarteto Kollana*, escrito por Caba, es que nos contactamos con el actual Cuarteto Aguilar. En 1986 se fundó esta agrupación buscando reproducir la sonoridad original del histórico Cuarteto Aguilar para el que Caba escribió *Kollana*. Recibimos un programa del concierto del 8 de febrero de ese año en Madrid, con un programa histórico dedicado al repertorio del cuarteto de laudes Paco Aguilar, en el programa figura una obra de Caba: *Aire Indio*.

En ese momento consideramos perdido el *Cuarteto Kollana*, ya que los integrantes del cuarteto Aguilar no pudieron volver a España en vida debido a la dictadura de Franco, dejando una parte de su repertorio en Buenos Aires.

Debemos agradecer a Teresa Palmero de Soria el habernos impulsado de nuevo, al entregarnos copias de otros manuscritos de Caba. En octubre de 2007 nos entregó dos partituras: El vals *Villa Imperial* (Publicado en 1910 en el "Álbum del Centenario" a cargo de Braulio Pinto en conmemoración del primer centenario del pronunciamiento por la independencia de Potosí), y una copia de un pequeño manuscrito con la melodía de *Vicuñita* (puño y letra de Caba). También nos contactó con Agustín Fernández, compositor boliviano residente en Inglaterra que muy generosamente nos mandó una copia digital del manuscrito de una canción de Caba *Pollera nueva*.

Para estas fechas quedaban muy pocas personas que habían conocido y hablado con Eduardo Caba. Entre las que accedieron a ser entrevistadas estaban Teresa Palmero de Soria, Jessie Viscarra Pinch y Gustavo Navarre padre. Pudimos confirmar que Caba tocaba el charango además del piano y que asistía a los ensayos de la Orquesta Sinfónica Nacional cuando Erich Eisner era el director, quien además, orquestó 12 obras de Caba en esa época: Los 6 primeros *Aires Indios* y sus 6 canciones publicadas en versiones a dos voces y orquesta sinfónica. Las partituras manuscritas están desde aquella época en los archivos de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Los manuscritos de Caba permanecieron en propiedad de su hija María Adelia, hasta su muerte el año 2009. Este fondo documental fue entregado por los herederos al Conservatorio Nacional de Música en calidad de custodia. Meses después, Mariana Alandia Navajas fue invitada por dicha institución para estrenar 3 nuevos *Aires Indios*, los números 7, 9 y 10 a partir de los manuscritos, en el marco de su Festival de Música Bo-




Foto: David Illanes

Mariana Alandia y Javier Parrado revisando partituras de E.Caba

Los manuscritos de Caba permanecieron en propiedad de su hija María Adelia, hasta su muerte el año 2009

liviana. Este fondo documental fue adquirido por la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y está actualmente resguardado en el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Sucre), donde están a disposición de los investigadores y consta de aproximadamente 47 obras.

Esperanza Tellez, directora del Conservatorio en aquel entonces, nos autorizó a revisar este fondo documental para verificar y complementar el primer inventario que realizaron con buen tino Oldrich Halas (actual director del Conservatorio) y sus alumnos. Ahí estaba la partitura de *Kollana* junto a numerosas obras. Al no encontrarse recursos para publicar estas partituras, tuvimos que esperar por espacio de dos años para continuar con el estudio de este patrimonio boliviano.

El 2010, Mariana Alandia al fin pudo acceder a los manuscritos durante una visita al Archivo Nacional en Sucre. Este mismo año, Cergio Prudencio reveló a Caba como hombre de izquierda al enviarle a Mariana el artículo de Omar Corrado: "Práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946" de la Revista Afuera. "Los testimonios de amistad y solidaridad latinoamericana existieron en los círculos del PC (Partido Comunista) durante estos años. Los artistas se reunieron para felicitar y despedir al compositor boliviano Eduardo Caba, residente en Buenos Aires, que regresaba a su país para hacerse cargo de la dirección del Conservatorio Nacional de Música de La Paz".

El año 2011 el señor Jorge Inarra Caba, sobrino nieto de Eduardo Caba, entregó al Conservatorio Plurinacional de Música otro fondo documental más pequeño con documentos, fotos y artículos de prensa sobre la vida de Caba. Gracias a las gestiones del actual director de esta institución Oldrich Halas pudimos realizar una reveladora entrevista al señor Inarra antes de su fallecimiento. Analizando estos nuevos datos que nos permitieron conocer más sobre la vida de Eduardo Caba, es posible confirmar que parte de su obra continúa perdida.

El año 2014, confrontando varios manuscritos del *Poema de la Quena,* la obra pudo ser estrenada por Mariana Alandia y Christian Azturizaga en Potosí el 23 de mayo, junto a otra obra de piano solo inédita. Este evento se realizó gracias al patrocinio del Ministerio de Culturas, el Conservatorio Plurinacional de Música, la Universidad Tomás Frías y la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.

Mientras este recuento se escribía, las búsquedas en el internet revelan lo verdalmente internacional que fue Eduardo Caba. La búsqueda continúa.



Foto: David Illanes

La obra de Eduardo Caba
Catálogo provisional

Javier Parrado

A la fecha de redacción de este artículo las obras citadas a continuación se hallan en los siguientes archivos bolivianos: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, Biblioteca del Conservatorio Plurinacional de Música y en poder de varias personas particulares.

Obras para piano

Aires Indios 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, [8], 9 y 10.
Consideramos la obra con el íncipit Andante como el *Aire Indio [8]* porque Eduardo Caba copió, al final de este manuscrito, el texto que utilizó en las publicaciones de los primeros seis *Aires Indios*.

Impresiones de Europa
- Francia
- Italia
- España

Caba nos dejó un listado obras en la que figura el subtítulo *"Londres"* con un signo de interrogación. La anteriormente mencionada obra con el íncipit Andante está basada en la música del Big Ben de Londres y podría hipotéticamente ser una de las Impresiones de Europa. Esta melodía sonaba al menos en dos relojes públicos de la ciudad de La Paz (plaza Murillo y plaza Uyuni)

Serie Potosí
- Danza keshua
- Monólogo keshua
- Leyenda keshua

Preludios
- Preludio en la menor, Rojo
- Preludio en re menor, Azul
- Preludio en re mayor
- Preludio en do sostenido menor

Obras de juventud
- Villa Imperial, vals
- Vals
- Berceuse

Obras Sueltas
- "?"
- *Himno al sol*
(versión de Eduardo Caba)
- 8 motivos folklóricos

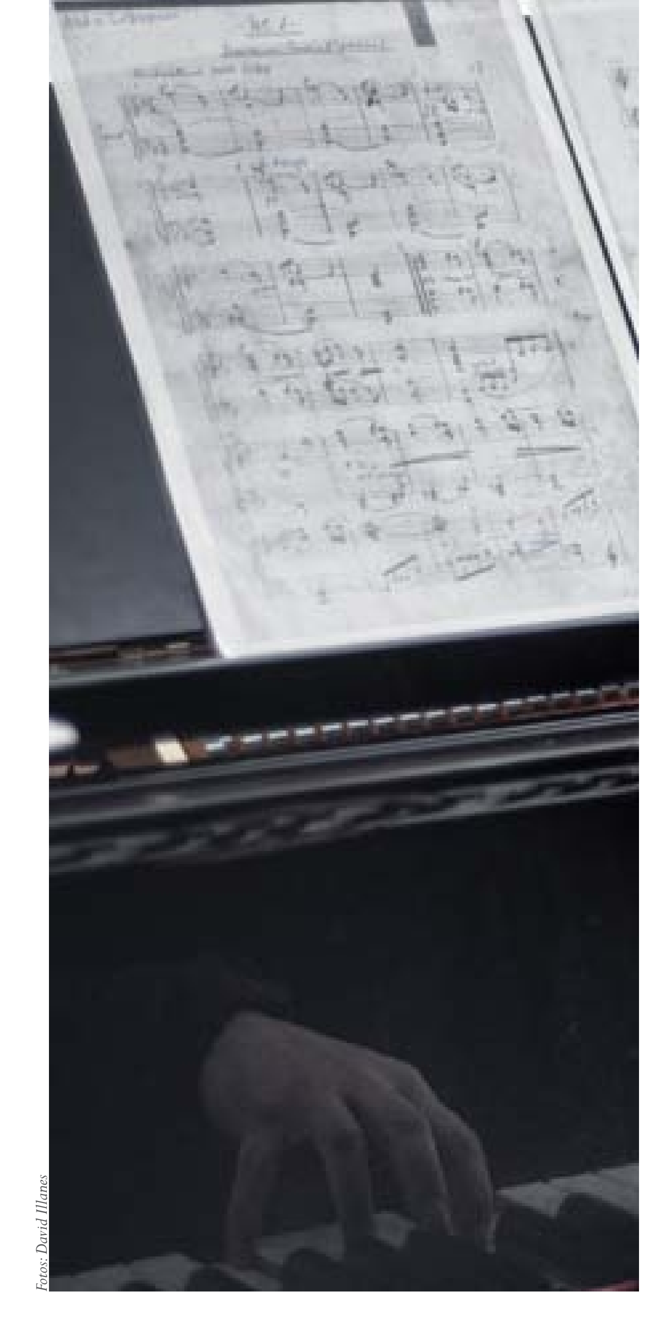
Obras de cámara

El poema de la quena
Versión 1 para violín y piano.
Versión 2 para flauta, oboe,
piano y timbales.
Kollana
Ballet para cuarteto de
Laudes. Serie Keshua-aymara
- Nº 1 Danza de la imillas
- Nº 2 Danza de los achachi
- Nº 3 Danza de la (ahuchias) payas
- Nº 4 Danza delos Yokallas

Aire Indio 1
Transcripción sencilla para orquesta de cuerdas.

Cantares indios (para canto y piano)

Kollavina
Kapuri (La hilandera)
Flor de amor
Kori killa
Pollera nueva
Khantutas
Flor de bronce
Romancillo
Crepuscular


Fotos: David Illanes

Canciones

Lied del misterio gentil
Romanza
Canción escolar "Ochalay bandera mía"
Himno a los Rotarios
Indiecita a la manera popular
[sin título]

Obras incompletas y fragmentos

Pastoril (Esta obra es una versión incompleta del Aire Indio 10. Existen dos manuscritos para guitarra o arpa cuya estructura armónica está incompleta respecto de la versión final para piano, además la escritura para la guitarra no es adecuada para este instrumento. En uno de los manuscritos Caba señaló que esta obra fue reescrita en 1948 como el Aire Indio 8. Sin embargo, el manuscrito final escrito en varios colores tiene el título: Aire Indio 10)
Al mar
El hada y los dos jorobados (Fragmento para canto y piano)
Fragmento (obra folklórica escrita para piano firmada con el pseudónimo de Cada: Pedro Colque)
Fragmentos y apuntes para voz, violín, piano y canto y piano.

Obras extraviadas que están mencionadas en documentos publicados en vida de Caba

Marchas
Mazurcas
Valses
Fiesta India (queda solamente la portada)
Poema del charango (para piano y orquesta)
Poema sinfónico Illimani

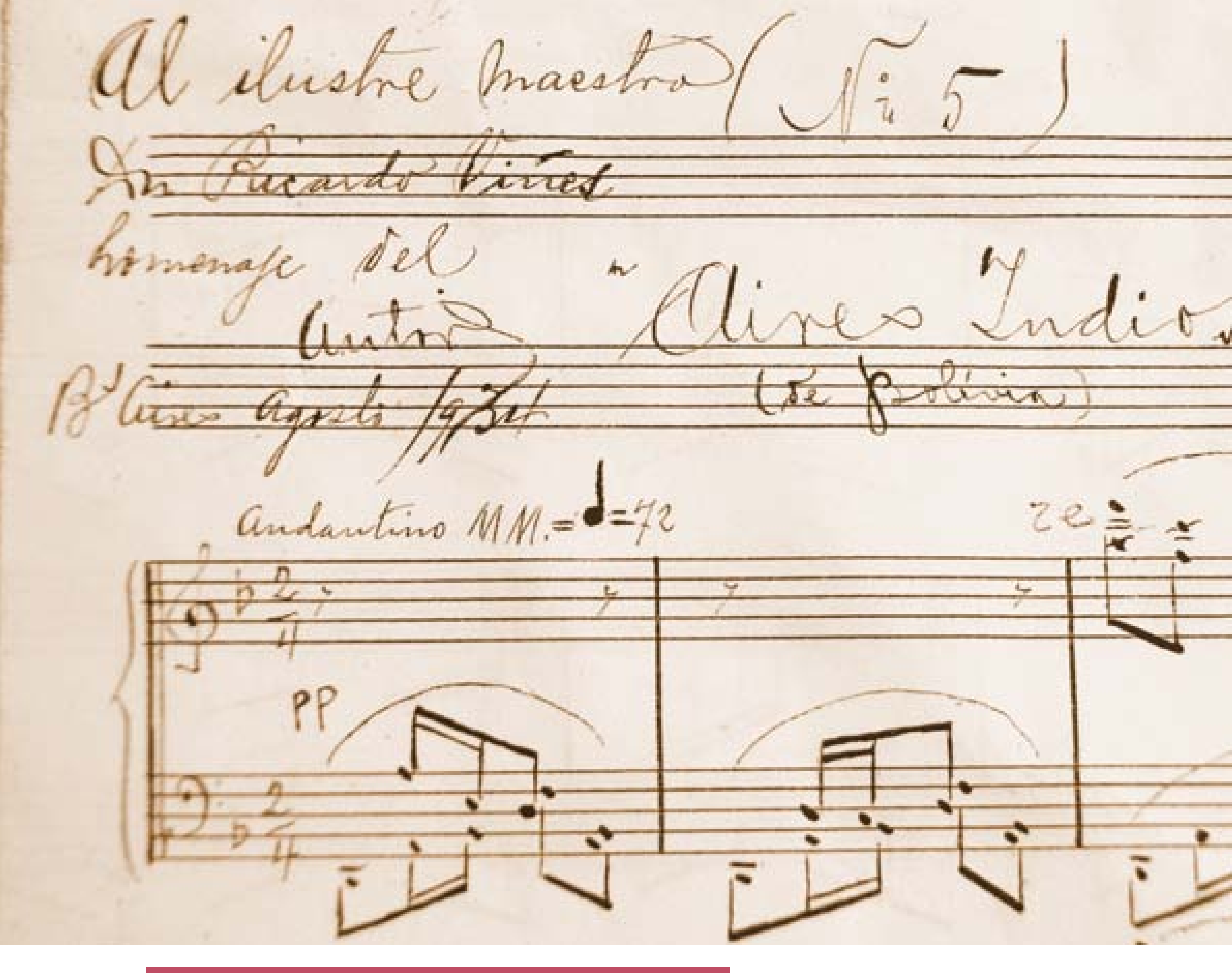
Obras registradas en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música)

Caras bonitas.
Mi hermosa americana. Registrada con el pseudónimo Pedro Colque
Vida mía. Registrada con el pseudónimo Pedro Colque.

Probable obra folklórica y popular listada en un documento de puño y letra de Caba

Bailecitos
Cuecas
Pasacalles
Kaluyos
Santo Katata
Villancicos de navidad
Cacharpaya

(Varios títulos o referencias a géneros populares o folklóricos son ilegibles)



Partitura manuscrita de Eduardo Caba

Por un aire indio

Gabriel Salinas | Antropólogo

Los sonidos hacen a la música, pero no siempre son música, de hecho, el sonido por sí mismo es ajeno a la música, pero las conmovedoras representaciones que proponen las artes musicales solo se realizan en el fenómeno auditivo, entonces, las teorías musicales, los sistemas de notación, y los otros metalenguajes expresivos, confluyen todos ellos, en la forma sensible del sonido, ahí el arte musical aparece frente a nuestros sentidos en su máximo esplendor, abierto a las intuiciones de nuestra conciencia, despertando nuestra imaginación al mundo de la obra, en ese juego doble de lo que ofrecen las

sensaciones, y los sentidos que les atribuimos.

No cualquier sonido produce música, ni cualquier música simplemente suena, la música son los sonidos organizados por una conciencia creadora, es decir, por una subjetividad que actúa desde un horizonte histórico y cultural. La música entonces, parece estrechar un puente entre la experiencia subjetiva del fenómeno natural (físico) de la acústica, y la experiencia social (objetiva, externa, cultural) de realizar un lenguaje de los sonidos. Nietzsche reparó en esta cuestión con gran lucidez, señalando la música como un lenguaje ensimismado en la voz del sujeto-creador, a diferencia del lenguaje mimético del artista apolíneo que alude en su obra, directamente a la apariencia sensible del mundo, en cambio la música (de carácter dionisiaco) crea su propio universo sensible con sus recursos, y habla directamente a través de las emociones con las que se identifican sus oyentes (el "otro" para Lacan), formando una comunidad, creándola y recreándola. He ahí el carácter maravilloso de la música, su mediación fascinante entre lo abstracto y lo concreto, que como lenguaje, se refiere a sí misma en el plano de sus significantes sensibles, los sonidos, pero que en su forma de organizarse, en su sintaxis, abren una sensibilidad mayor, que nos remite a la profunda experiencia de estar vivos en un mundo sensiblemente humano, con el que todos nos podemos identificar.

Ahí encontramos el valor de cada música en particular, en la forma como se organizan los sonidos, que es a la vez la forma particular, en la que nos hablan



Fotos: David Illanes

Documentos de Eduardo Caba en el Conservatorio Plurinacional de Música

como un lenguaje estéticamente sensible. Precisamente en sus Investigaciones Filosóficas, Wittgenstein escribió "*Imaginar un lenguaje significa imaginar una forma de vida*" para poner relevancia sobre la relación inextricable entre pensamiento, lenguaje, y cultura, un principio que aplicado a la música –entendida como un lenguaje construido en sus propios términos por una subjetividad creadora–, no es sino la presentación sensible de un mundo social, cultural e histórico, en la representación personal y estética de su creador, aquello que E. Said define como las transgresiones de la música[1]

Creemos que esta es la mejor forma de abordar desde las palabras, el valor de la música de un gran compositor boliviano, como fue Eduardo Caba, en ese propósito, queremos formular una perspectiva de análisis para abordar su trabajo desde la mirada de los estudios culturales.

Dentro de la tradición musical boliviana reciente, A. Villalpando escribió en alguna ocasión sobre las relaciones del contexto boliviano y la creación musical, en el breve ensayo titulado *"Entorno al carácter de la música en Bolivia",* y plantea una idea semejante a la que hemos propuesto en los párrafos anteriores, pero desde la perspectiva de una música boliviana ya dada, cuyas construcciones expresivas se pretenden entender en la referencia al contexto de donde emergen. Este trabajo de Villalpando en la literatura sobre música boliviana, es ciertamente valioso porque desde su perspectiva vanguardista, busca rastrear los elementos comunes a la música andina que puedan ser señalados como una constante, así el autor reafirmara su tesis de que *"La geografía suena"*, y a partir de esta constatación, buscará construir un lenguaje musical, para evocar *"los estados interiores que la geografía propone y que son los que nos identifican a los bolivianos"*[2]. Esta noción, rica en connotaciones que refieren a las búsquedas de identidad cuyas trayectorias atraviesan la música boliviana, incluso aun en nuestros días, nos hace palpable nuevamente aquella sensibilidad propia de la música en el concepto nietzscheano, esa ida y vuelta que recorre el mundo y sus formas de vida, para concluir en el mundo sonoro de la obra; pero aun más, nos convoca a poner atención sobre este movimiento, este ir y venir sobre el contexto cultural e histórico en busca de identificaciones, como clave para la creación de una música propiamente boliviana a principios del siglo XX.

Es decir, allá donde existía música, pero no había aun una identidad boliviana, donde todo recién empezaba a construirse en el nuevo y caótico horizonte de la vida republicana, ese movimiento de apropiación del en-



torno fue la génesis de la música de este país, ahí un sentido de identidad se convierte en lenguaje musical, en tanto propone una representación colectiva de exploración y apropiación estética, y en esa dimensión es que el trabajo de Eduardo Caba, adquiere una de sus grandes distinciones.

Nos referimos, a un proceso que si bien no ha concluido –porque el sentido de un principio de identidad es por sí mismo dinámico –, a principios del siglo XX asume un rol fundamental en las construcciones estéticas locales; y no se trata de un fenómeno boliviano, sino mas bien continental, que atañe a las primeros discursos estéticos de una política cultural latinoamericana. Si en México las figuras de Silvestre Revueltas y Carlos Chávez se alzaban en el horizonte, así como en Brasil Heitor Villa-Lobos, en Bolivia emergían también Simeón Roncal y Eduardo Caba, en aquel movimiento musical heterogéneo que muchas veces se ha identificado con el surgimiento del nacionalismo latinoamericano, quizás como analogía del nacionalismo que reacciona al wagnerianismo dominante en la música occidental, pero que realmente debe interpretarse como un fenómeno cultural que de ningún modo conoce un molde previo en la experiencia de occidente, sino mas bien, como un proceso de interpelación e innovación frente a un orden colonial dominante, y por esta razón, como un gesto estético y político de un incipiente discurso postcolonial, cuando menos, en la medida que estas nuevas propuestas estético-musicales, enarbolaban reivindicaciones sociales avanzadas que no solo cuestionaban una agenda política colonial de cara a Europa, sino también dentro de los nuevos estados latinoamericanos, acaso disputando espacios de representación para las naciones indígenas, mediante la incorporación de otras visiones estéticas en el arte musical.

El tránsito de por ejemplo las refinadas mazurcas de Modesta Sanjines a la *Kollavina* de Caba, representa una apertura estética plena, que se reafirma en la búsqueda de una identidad musical nutrida por referencias al contexto social más amplio de la nueva republica, y que habla del paso de una estabilidad formal de la música occidental, a la singularidad creativa de la nueva música boliviana. En este paso, se platea una ruptura entre la reafirmación de la tradición dominante y su innovación reflexiva, porque de todos modos, ambas composiciones musicales parten del lenguaje básico del sistema tonal occidental, no obstante, el trabajo de Caba incorpora sonoridades andinas de la música quechua y aymara del espacio rural boliviano, en cuyo caso, se podría insinuar un tipo de asimilación de lo andino en la estética occidental, pero esto pasaría por alto el sentido político de la innovación de Caba en el contexto histórico boliviano, donde precisamente se debate el lugar de las culturas indígenas-rurales en la conformación del nuevo estado-nación, una figura política de corte moderno y occidental que se impuso en el proceso revolucionario desde los sectores criollos-blancos, terratenientes y urbanos del antiguo régimen colonial. Lo boliviano entonces, de ningún modo esta por fuera de lo occidental, pero se expe-

rimenta políticamente desde la subalternidad, y el valor del trabajo de Caba es expresar esa experiencia, tomar partido, visibilizar lo que se pretende negar en la situación real de cuestionar un orden dominante occidental.

En esa dimensión se destaca el aporte de Caba, en su particularización del arte musical boliviano, que nos permite diferenciarlo del propio Roncal que vuelve sobre formas musicales locales, pero sin construir un discurso estético que se reafirme en la diferencia, como lo hacen por ejemplo los *"Aires Indios"* del maestro potosino, que a diferencia de las cuecas y los bailecitos, se aferran claramente a una sonoridad pentatónica, mucho más próxima con la música rural, en circunstancias en las que se vive un debate político respecto a la cultura boliviana, donde se construyen dicotomías entrelazadas en dos polos que se agrupan entre lo blanco y lo indígena, lo moderno y lo vernáculo, lo urbano y lo rural. En ese contexto, las cuecas y bailecitos representan una apropiación hibrida, casi espontáneamente suscitada por el consumo cultural urbano/blanco/moderno, que sin desmerecer su valor y aporte, no parecen tomar partido del mismo modo que la propuesta estética de Caba, que además será legitimada por el autor en los escenarios centrales de la cultura oficial, ya que no debemos olvidar que Caba trabajara intensamente la mayor parte de su vida entre Europa y la metrópolis bonaerense, lo que implica una legitimación de las representaciones indígenas asociadas a lo boliviano. Recordemos que Jacques Ranciere, define lo político del arte, en *"la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y de argumentar sobre ellos"* [3].

el trabajo de Caba incorpora sonoridades andinas de la música quechua y aymara del espacio rural boliviano

Para concluir, volvemos sobre el trabajo de la etnomusicóloga Anna Gruszczy□ska-Ziółkowska, que aborda el concepto de "Taki" como un vestigio andino de la concepción precolombina de forma musical. En su investigación *"El poder del sonido"*, rastrea esta noción en las diversas crónicas y relaciones que han llegado hasta nuestros días, analizando las referencias a la música antes de la conquista española, pero además, mediante un estudio etnográfico realizado en el presente, nos permite descubrir la vigencia de la lógica musical que encierra el "Taki" en las comunidades andinas actuales. El "Taki" es pues *"un modelo melódico-rítmico, que desempeña la función de un signo simbólico en la transmisión social de la información"* [4], y la autora lo identifica con la caracterización castellana de los cronistas con el *"Tono"*. Nos interesa este aspecto vivo de la tradición musical andina, porque queremos llamar la atención sobre las posibles dimensiones semánticas de la serie *Aires Indios*, en tanto "Aire" o "Tono", e incluso "Aria" en italiano, refieren en música, a una melodía. Mostrándonos que la emblemática serie "Aires Indios" de Caba, así como toda su música, parece proponer una recuperación de la música indígena, en un sentido más profundo de lo que es evidente.

(Dedicado a Gunther Vilar K.)

Bibliografía

1.- Said, E. (2007) "*Elaboraciones musicales*", Editorial Debate: España

2.- Entrevista de Rubén Vargas citada en: *Rosso, C. y Wietuchter, B. (2005) "La geografía Suena". Plural Editores: La Paz*

3.- Ranciere, J. (2011) *"El mal estar en la estética"*. Capital Intelectual: Buenos Aires

4.- Gruszczyńska-Ziółkowska, A. (1995) "*El poder del sonido*". Ediciones Abya-Yala: Ecuador

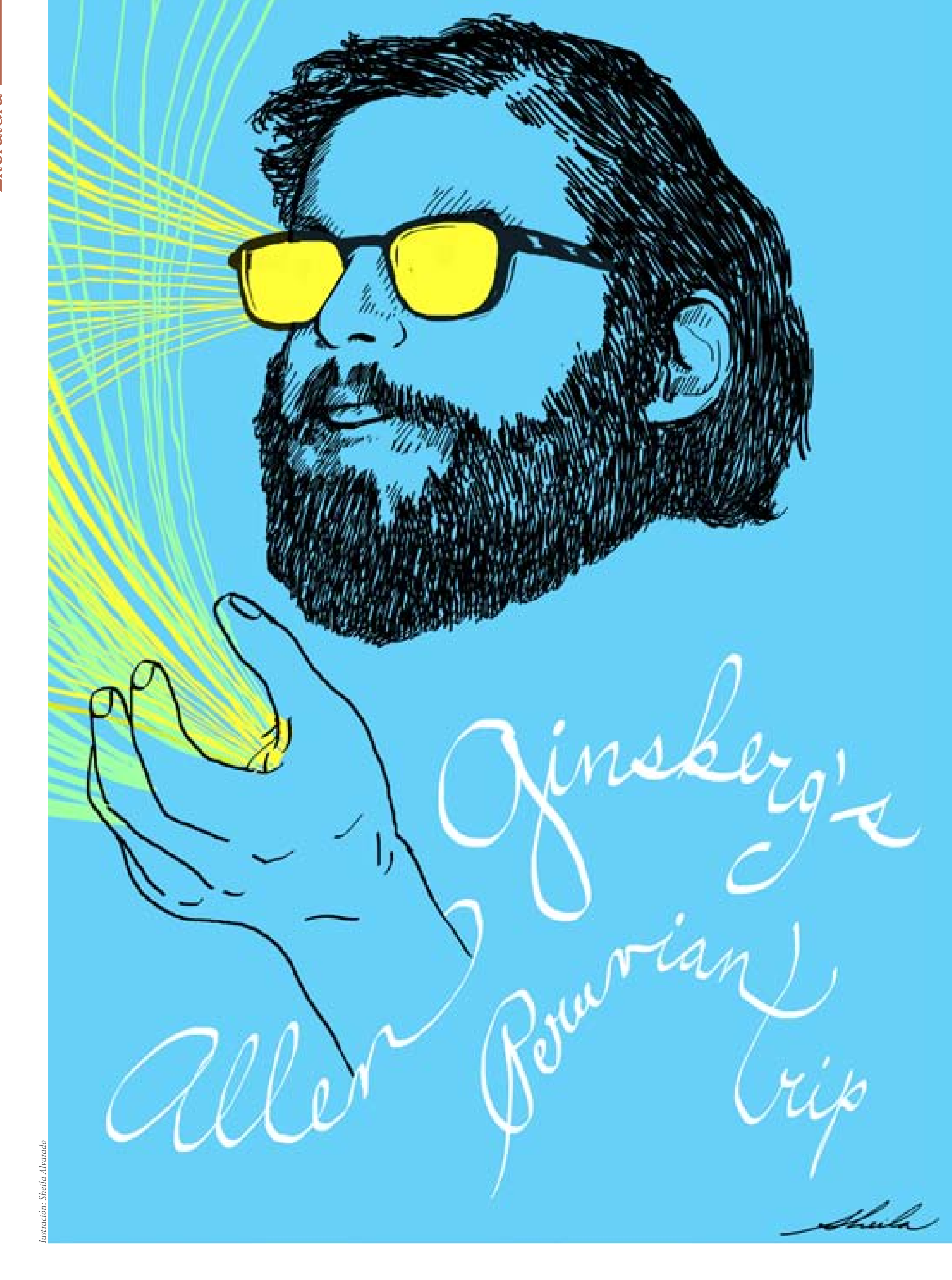


Ilustración: Sheila Alvarado

Allen Ginsberg en el Mercado Lanza

Rodrigo Olavarría | Escritor

En abril de 1960, el célebre poeta norteamericano Allen Ginsberg visitó la La Paz. Recurriendo a las anotaciones de su diario y otras pesquisas, el escritor chileno Rodrigo Olavarría, traductor del poeta beat, reconstruye su paso por esta ciudad.

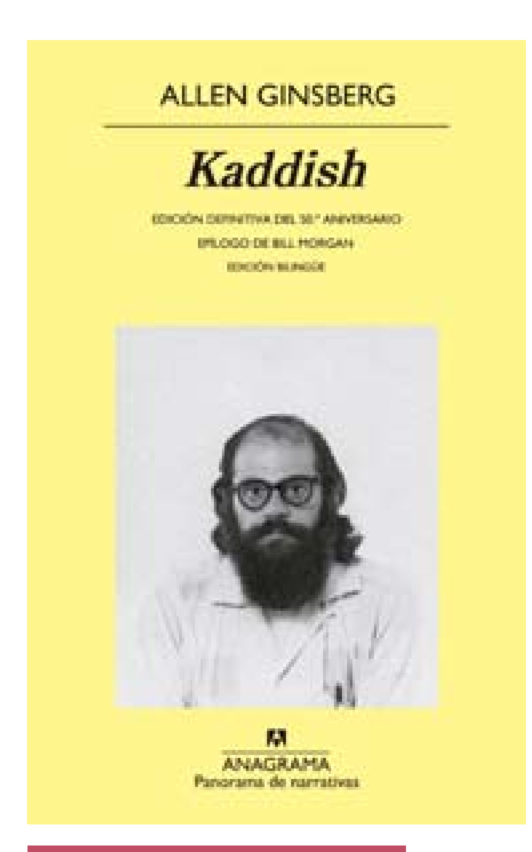
"*To La Paz—The ship revving up—seatbelts fastened*"
Allen Ginsberg, *Diarios Inéditos*.

En 1959 Allen Ginsberg fue invitado a participar del "Primer Encuentro de Escritores Americanos" en la Universidad de Concepción, invitación extendida por Fernando Alegría, un poeta y profesor chileno que en 1957 publicó la primera traducción íntegra de *Aullido* en la revista de la Sociedad de Escritores de Chile. Ginsberg sintió que la invitación era una vuelta de mano de Alegría, quien había publicado su traducción sin darle aviso, pero no se hizo mala sangre, pensó que era la ocasión de seguir los pasos de William S. Burroughs, quien en 1953 viajó a Perú en busca del Yage o Ayahuasca.

No se trataba de viajar en busca de drogas exóticas, sino de ampliar la capacidad visionaria del poeta, un imperativo dictado por Rimbaud, que Ginsberg perseguía desde 1948, cuando declaró escuchar la voz de William Blake y ser asediado por un león en su departamento. Ginsberg buscaba penetrar esa otra realidad, habitada por las voces de los muertos y las sutiles tramas del subconsciente.

El 17 de enero de 1960 fue recibido por la prensa chilena junto a Lawrence Ferlinghetti y, de inmediato partieron rumbo a Concepción donde anunció una conferencia y una lectura de sus poemas, ocasiones en que se volvió el favorito de los asistentes, cito del periódico *El Sur*: "Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti fueron los escritores más populares entre la juventud penquista, a la salida de las sesiones diarias siempre había un grupo de jóvenes que esperaban pacientemente que los norteamericanos les firmaran un autógrafo."

Las jornadas de reflexión sobre los problemas de la cultura en Sudamérica y el apoyo al estalinismo de la mayoría de los asistentes aburrieron a Ginsberg, quien apenas terminado el encuentro viajó al sur de Chile, rumbo a Calbuco, un pueblo



Tapa de la edición de Kaddish de Anagrama. Traducción de Rodrigo Olavarría.

donde el poeta Hugo Zambelli le ofreció alojamiento y paz para dar los toques finales a su poema "Kaddish", el inmenso poema que escribió a su madre muerta.

A fines de febrero regresó a Santiago y se alojó en casa de Nicanor Parra, visitó a Pablo de Rokha en el Hotel Bristol, pasó las tardes con Jorge Teillier, Teófilo Cid y Stella Díaz Varín en el bar *Il Bosco*, realizó una clase magistral sobre la poesía actual en EEUU en la Universidad de Chile e investigó sobre el latué una planta tóxica a la que se atribuye un efecto delirante, no precisamente enteógeno.

A las siete de la mañana del 1 de abril, Allen Ginsberg tomó un avión en dirección a La Paz, hizo anotaciones sobre la geografía que divisaba desde lo alto, el valle central de Chile, la niebla y la cordillera de la costa en el horizonte. Luego, hacia el oriente, las colinas y los ríos formados por los deshielos de los Andes. Ya en el desierto de Atacama, avistó los salares del norte de Chile, que no se comparan al vastísimo salar de Uyuni, salares que comparó a las obras del surrealista Yves Tanguy.

Ginsberg planeaba quedarse dos semanas en La Paz, con un plan más turístico que el que emprendería una vez llegado a Lima, donde dedicaría su energía a contactar gente que lo pudiera dirigir a un maestro ayahuasquero con quien poder obtener sus soñadas visiones. Después de la escala en Arica, Ginsberg apenas podía contener su emoción al volar por encima de los Andes, observando cuán puro era el desierto mientras el avión se alzaba sobre los volcanes y los picos nevados, al mismo tiempo que una mosca en la ventana junto a su asiento, se restregaba las patas y el avión se movía como un bote enloquecido.

Al descender desde el aeropuerto hacia La Paz estaba deslumbrado por este inmenso cañón cubierto por una ciudad, lo compara con el Gran Cañón de Colorado diciendo que era, más o menos, del mismo tamaño aunque no tan alocado. El primer día recorrió el centro de la ciudad alucinado por la presencia de la lengua aimara y las mujeres de largas trenzas sentadas en las veredas con sombreros bombines y, por la noche, después de comer pescado frito en una esquina empezó a sentir el efecto del soroche, que se manifestó como náusea y dolor de cabeza durante al menos un día.

Tres días después de llegar e instalarse en el Hotel Torino de la calle Socobaya, después de recorrer obsesivamente el mercado Lanza comiendo guisos le escribió a su pareja, el poeta Peter Orlovsky, indicando qué hacer en caso de recibir algo de dinero. Porque, pese a lo barato que era para Ginsberg recorrer Sudamérica, este fue un financiado a medida que se realizaba, gracias a las regalías de *Aullido* y a los adelantos que su editor, Lawrence Ferlinghetti, tuvo a bien enviarle. La situación de Ginsberg, pese a ser modesta, era envidiable para cualquier poeta, City Lights Books había recientemente encargado

una reedición de diez mil copias de *Aullido* y fuera de los EEUU se multiplicaban las ediciones piratas y las apariciones en revistas.

En la misma carta señala que Bolivia es el lugar más interesante donde ha estado, como México o Tánger y parecido a la Casbah, calles que parecen escaleras y, por lejos, el primer lugar que valía la pena visitar en este viaje. Algo que lo sorprendió fue el hallazgo en una tienda de antigüedades frente a su hotel de unos kakemonos japoneses, esos rollos que se cuelgan de una pared con dibujos o caligrafía. Compró uno, ilustrado con lo que llamó verdes montañas cubistas por treinta dólares y, lamentó no tener dinero para comprar los cuatro, uno de los cuales representaba diez budas sentados.

Unos días después afirma que Bolivia es como Paterson, una tranquila ciudad del estado de New Jersey, pero con revólveres. Escribe en el Café Gally y toma mate de coca, mientras políticos bigotudos y de anteojos gruesos discuten y gesticulan haciendo volar las figuras de plata que llevan prendidas en la solapa de sus chaquetas. Al principio estuvo maravillado ante el hecho de que se vendiera coca en todas partes, pero masticarla y probarla como mate resultó una decepción enorme, pues esperaba obtener de ella un efecto similar al de la benzedrina

La pobreza y la falta de educación que veía lo deprimieron, todo el mundo parecía estar hablando sobre reformas políticas, pero se le hizo evidente que la gente en el poder era corrupta y que explotaban de mala forma a la inmensa población indígena. Los mineros trabajaban en condiciones similares a los mineros del carbón en la mina chilena de Lota, es decir, apenas podían costear su alimentación y un techo.

En la madrugada del 9 de abril Ginsberg despertó con disparos que sonaban en los cerros y una ruidosa banda en la Plaza Murillo, era el aniversario de la revolución de 1952. Un camión pasó junto a su habitación en la calle Socobaya cargando una multitud en miniatura que gritaba: “Viva La Paz” y “Viva la Revolución”, mientras la única persona que pasaba por las calles era un borracho enclenque. Hacia las dos de la tarde apareció una multitud que llevaba una gigantesca bandera de Bolivia y la plaza se llenó de gente que pronto estaba montada sobre las estatuas y los árboles.

> El primer día recorrió el centro de la ciudad alucinado por la presencia de la lengua aimara y las mujeres de largas trenzas sentadas en las veredas con sombreros bombines

Esa noche, en la Plaza Murillo, se escucharon los discursos de Víctor Paz Estenssoro y del futuro presidente chileno Salvador Allende, cuya oratoria discurrió según Ginsberg, como “un llanto dentro de un sueño por la belleza del socialismo ruso”. De forma inevitable esta imagen le recordó los discursos que escuchó en la década del treinta, cuando su madre lo llevaba a ver a Israel Amter, un fundador del Partido Comunista de los EEUU. Y esa misma noche soñó con su madre, Naomi Ginsberg, una judía rusa y comunista que había muerto en 1956, en una casa de locos. A la mañana siguiente, desnudo en su habitación del hotel escribe que la tragedia

de Naomi es que debió volver a Rusia después de la revolución para vivir en el estado de los trabajadores y no quedarse en los EEUU desgañitándose contra el capitalismo, de hecho, señala: "en realidad, mi familia pertenecía a un pequeño departamento de Moscú, donde todos trabajaríamos como profesores y contadores".

La idea de visitar la Amazonía se frustró al conocer el estado de los caminos y el tiempo que tomaría ir y volver a La Paz, pero eso no le impidió a Ginsberg explorar los alrededores de Sorata en camiones cargados de plátanos y campesinos a través de estrechos caminos que descendían a valles nublados que le hicieron sentir que viajaba entre nubes. Volvió a La Paz y luego partió a Coroico, lugar que utilizó como base de operaciones para visitar la selva de Caranavi, donde se maravilló con los loros y pasó las noches durmiendo junto a la mano de obra de las cosechas. Sus pies estaban ampollados y adoloridos por causa de unos zapatos de trabajo nuevos y sufría la pérdida de un abrigo lleno de medicinas y mapas en un bus. Luego las emprendió al valle de Chulumani que, según el dueño de la hostal en Coroico, era tan grande que se podía escuchar el silbido de una hormiga. Como corolario de su recorrido selvático anotó en su diario: "Me estoy viendo a mí mismo, mientras exploro Bolivia estoy visitando un área de mí mismo".

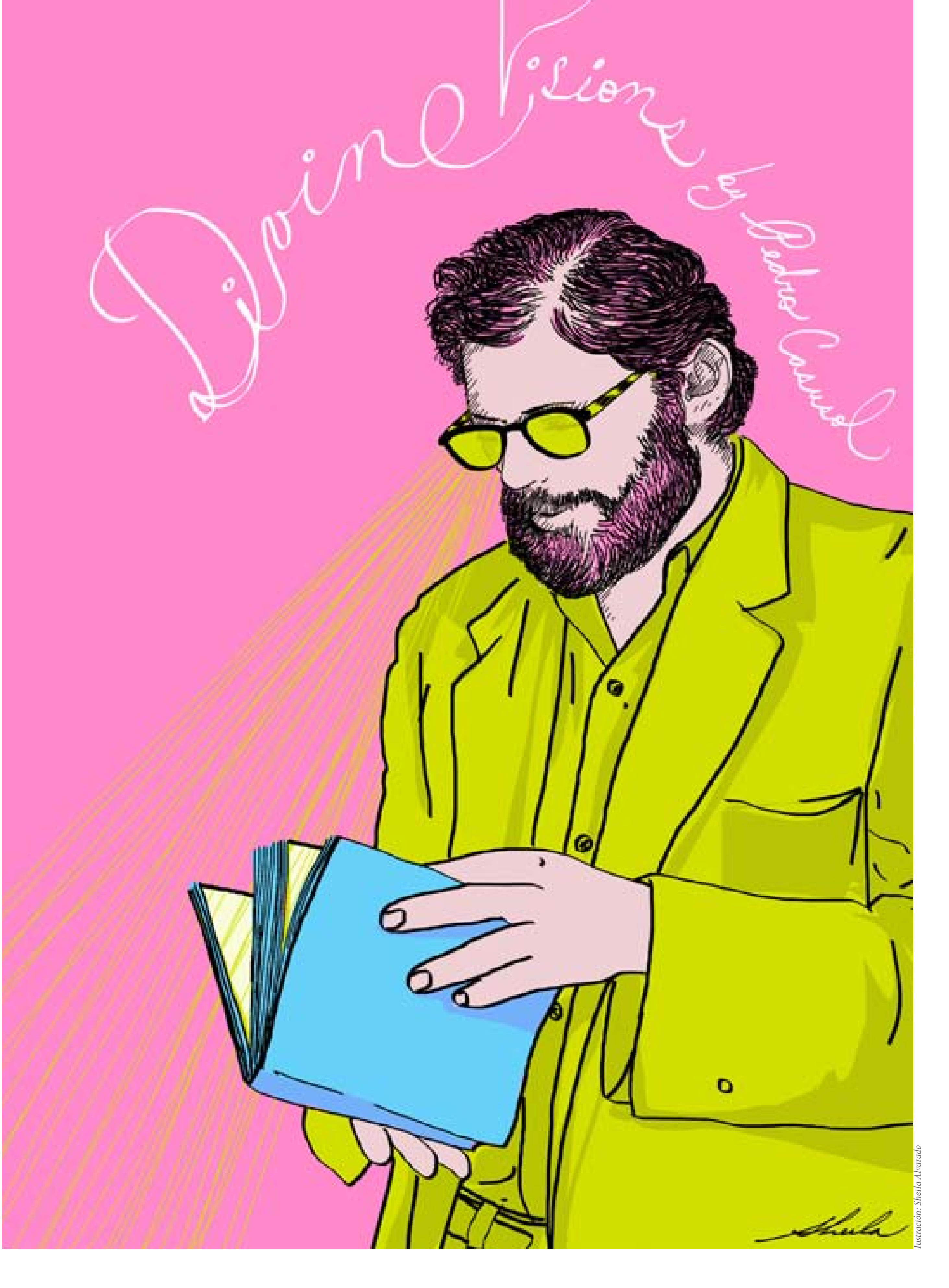
En La Paz, la noche del viernes 15 de abril, se encontró con el vía crucis y la representación del martirio de Cristo, una efigie que paseaba por la plaza Murillo rumbo a la Catedral acompañada de una banda militar, una silenciosa multitud de indígenas y políticos de lentes oscuros con sombreros en las manos. La efigie de un judío barbudo de treinta y tres años, como él mismo, que desapareció volando sobre la multitud y los techos coloniales rumbo al mercado Lanza.

Al día siguiente, viajó a Palca por el día, la lluvia, las resbalosas carreteras y un grupo de indígenas borrachos que llevaban la wiphala y agitaban mástiles blancos sobre sus cabezas lo intimidaron. Esa noche, en un café de la calle Comercio vio a dos intelectuales debatir sobre la situación política mientras en otra mesa había un hombre idéntico a su hermano Eugene, hundido bajo el peso de su tragedia, con anteojos y una calva incipiente.

El domingo de resurrección, después de ver en el cine *Escenas de la vida, la pasión y la muerte de N. S. J. C.*, una película muda y en blanco y negro, escribió un poema donde, acongojado, pide la muerte del esqueleto que triunfa por encima de las políticas que liberarían al pueblo boliviano, pese a los discursos esperanzados en el palacio de gobierno y, donde se ve a sí mismo y a los ocho millones de bolivianos, como un cuerpo de jesucristos que esperan el fin de su sufrimiento, la muerte la resurrección.

La estadía de Ginsberg en La Paz acabó el veinte de abril cuando tomó un bus en la intersección de las calles Buenos Aires & Tumusla a las cinco de la mañana. No se detuvo en Tiahuanaco, siguió de frente hasta Desaguadero donde veinte buses esperaban la apertura de la puerta que los dejaría ingresar al Perú. La última imagen de Bolivia que registró en sus diarios fue la de un cementerio ruinoso donde, en medio de un centenar de tumbas anónimas, encontró una con su nombre intacto. Allen Ginsberg estaba determinado, no volvería a los EEUU hasta probar la ayahuasca, hasta obtener las visiones. ❖

Las ilustraciones de las páginas 28 y 33 pertenecen a la artista plástica peruna Sheila Alvarado, a quien agradecemos su autorización para reproducirlas.



lustración: Sheila Alvarado

TO FRANK O'HARA & JOHN ASHBERY & KENNETH KOCH

How real is Bolivia
With its snowy Andes lifting over the modern city
Now that one is in La Paz
Which means the Peace in Spanish
Tho the natives speak their native tongue
Especially the women in brown bowler hats
Sitting in the mud with their hands over their noses
Selling black potatos and blue onions
In the marketplace which covers the hillside
Over which one can see electrical towers
and airplanes landing from Santiago and Lima Caracas
It is strange how real Bolivia is
Its Capital cupped in a valley in the Altiplano
Two miles up in the sky
So that I have a headache and continually take aspirin
Which is relatively expensive tho the taxis are 10 cents
And the poverty seems especially created to make me seem a Prince
With my beard and black hat and dungarees
Strolling thru the market buying silver flies, spiders & butterflies
And green and purple shawls the ladies use
To carry babies and garbage in
While I watch them over rich green pig stews
In the Rembrandtian restaurant filled with waiting bearded prophets
Dressed in drags and ancient grey hats over their white brows
All the same I feel a little out of place in Bolivia
Which was beautiful name in my geography book
Lazing alone in my hotel room with two extra empty beds
Tho I have seen various unhoused Indian boys
I'd gladly share my solitude with, not knowing their names—
and the Coca leaf does not really get me high as I expected
so that I masturbated 3 times this week
and wrote postcards to all my friends
in NY, Paris, Florence & Kyoto
—I think I'll take a trip to Macchu Pichu
Which is a famous Inca ruined city in Peru.

La Paz, april, 1960

'To Frank O'Hara, John Ashbery and Kenneth Koch'© 2014, Allen Ginsberg.

A FRANK O'HARA & JOHN ASHBERY & KENNETH KOCH

Cuán real es Bolivia
Con sus nevados Andes que elevan la ciudad moderna
Ahora que uno está en La Paz
Que en inglés significa Peace
Aunque los nativos hablan su propia lengua
Especialmente las mujeres con sus sobreros bombín
Sentadas en el barro con las manos sobre sus narices
Vendiendo papas negras y cebollas azules
En el mercado que cubre un lado de la colina
Sobre la cual uno puede ver las torres eléctricas
y los aviones que aterrizan desde Santiago y Lima Caracas
Es extraño cuán real es Bolivia
Con su capital en una copa en un valle del Altiplano
A dos millas de altura en el cielo
Que me producen dolor de cabeza y tomo aspirina a cada rato
Que es relativamente cara aunque los taxis cuesten 10 centavos
Y la pobreza parece especialmente hecha para hacerme sentir un Príncipe
Con mi barba y mi sombrero negro y mi overol
Yendo por el mercado comprando moscas, arañas & mariposas de plata
Y los chales verdes y morados que usan las damas
Para cargar sus guaguas y la basura
Mientras las miro sobre enjundiosos guisos verdes de cerdo
En el restaurant rembrandtiano lleno de expectantes profetas barbudos
Harapientos con antiquísimos sombreros grises sobre sus blancos ceños
A pesar de todo, me siento fuera de lugar en Bolivia
Que era un hermoso nombre en mi libro de geografía
Flojeando en mi pieza de hotel con dos camas extras vacías
Aunque he visto a varios muchachos indígenas sin hogar
Con los cuales gustoso compartiría mi soledad, sin saber sus nombres—
y las hojas de Coca no me prenden tanto como esperaba
de modo que me masturbé tres veces esta semana
y escribí postales a todos mis amigos
en NY, París, Florencia & Kioto
—Creo que voy a viajar a Macchu Pichu
Que es una famosa y ruinosa ciudadela Inca en el Perú.

La Paz, abril, 1960

Traducción de Rodrigo Olavarría

Las astucias de Gabo

Ramón Rocha Monroy | Escritor

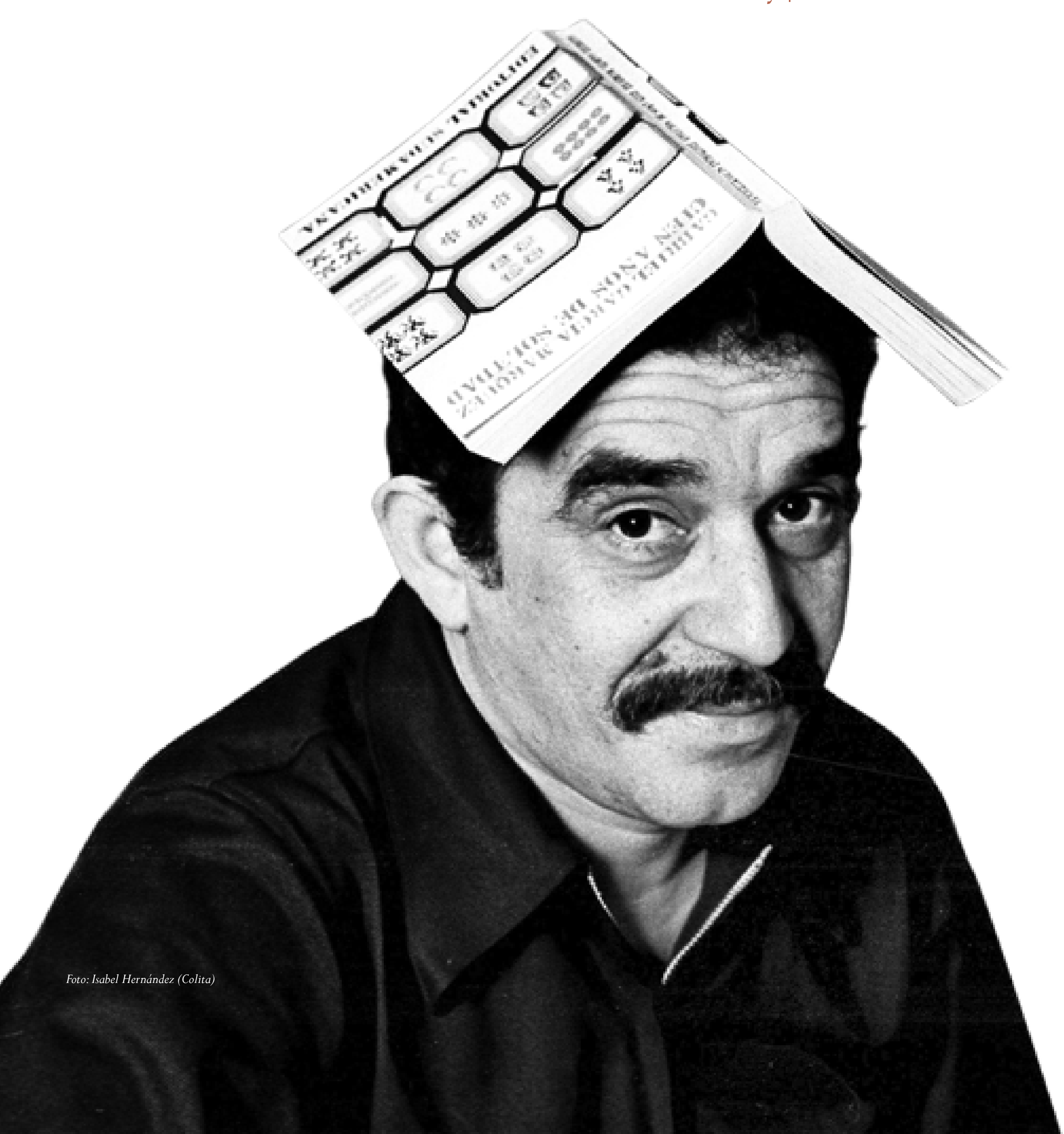


Foto: Isabel Hernández (Colita)

El realismo mágico tiene una anécdota clave en la vida de Gabriel García Márquez. Su novela *Cien años de soledad*, fundadora del género, tenía cuartillas borroneadas sin orden ni concierto porque el escritor no hallaba las armonías precisas, los acordes para interpretar su canción, y entonces decidió tomar unas vacaciones junto a su familia; pero a medio camino dio con la clave y las vacaciones se terminaron, porque la familia entera retornó y el escritor se encerró a redactar, ahora sí, la gesta que lo llevó al final al Premio Nobel. Como para confirmar que lo último que uno debe desearle a una hija es que se case con un escritor, esos seres tan aburridos que son capaces de suspender una vacación y encerrarse en su escritorio tan sólo por haber descubierto una clave de su narrativa.

La clave consistía en algo sencillo: en Macondo, los hechos más ordinarios en el mundo moderno eran sobrenaturales, mientras los hechos sobrenaturales eran los más comunes. Así el coronel Aureliano Buendía, frente al pelotón de fusilamiento, había de recordar la tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo. ¡El hielo! ¡Agua dura en el calor de Aracataca, o de Macondo! En cambio, era perfectamente natural que Remedios la Bella ascendiera a los cielos sábanas y todo, mientras las colgaba en los alambres.

En las páginas iniciales de esa novela fundadora de una visión del mundo aparece Melquíades, el gitano, arrastrando dos lingotes de fierro que eran la octava maravilla de los alquimistas de Macedonia y que hacían crujir la madera por la desesperación de clavos y tornillos tratando de desenclavarse. La explicación del gitano es elocuente: Las cosas tienen vida propia; sólo hay que despertarles el ánima. Entonces José Arcadio Buendía, "cuya desaforada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza" cree poder usar los lingotes para desenterrar el oro de la tierra y cambia su mulo y una partida de chivos por los preciados fierros en una típica expresión del pensamiento precientífico que a la primera provocación hace generalizaciones abusivas.

El realismo mágico abunda en estos ejemplos, como el de los hijos incestuosos que nacen con rabo de cerdo, en otra generalización abusiva de la moral popular, que traspone sus límites y genera consecuencias genéticas.

La lectura del género conmovió a mi generación, no así a la siguiente, que menospreció el legado de García Márquez, quizá porque era más consciente de su tradición de *clasemedieros* urbanos letrados, tan al margen del medio rural, que era caldo de cultivo de la magia y la imaginación más desaforadas. La clase media urbana letrada, de la cual están hechos escritores y lectores, no cree en aparecidos; la educación en todos sus ciclos le enseña a subordinar las puertas de la percepción a una sola de las facultades, la razón, que está en la base del pensamiento científico.

Entonces releí *La formación del pensamiento científico*, de Gastón Bachelard, el creador del concepto de obstáculo epistemológico, y como soy un lector impresionista y no conceptual, me quedó una conclusión implícita en el libro: que el pensamiento "científico" del siglo XVIII se vuelve una literatura del absurdo o simplemente del humor popular. Entre muchos ejemplos, sólo voy a citar unos cuantos: la supuesta afinidad de los astros, los metales y la salud humana, la condición esencial del gato y el llamado "efecto mariposa", que continúa siendo explotado en el cine y, naturalmente, en la literatura. Veamos.

Durante la Edad Media y el Renacimiento recrudeció una concepción que atribuye una "analogía entre los astros y los metales, entre los metales y las partes del cuerpo. De ahí una especie de triángulo universal que une el Cielo, la Tierra y el Hombre" [1], que se proyecta al "tratamiento de las enfermedades". "Para cada enfermedad del hombre, cada desarmonía accidental de un órgano, el remedio apropiado resulta ser el metal que está en relación con el planeta análogo al órgano enfermo". La misma afinidad se encuentra entre las piedras preciosas. Así la amatista, el ónix, el rubí, el diamante son piedras afines a los signos del Zodíaco; y es razonable suponer que en esta forma de pensar radica la costumbre de usar una cinta roja en la muñeca para evitar el amartelo.

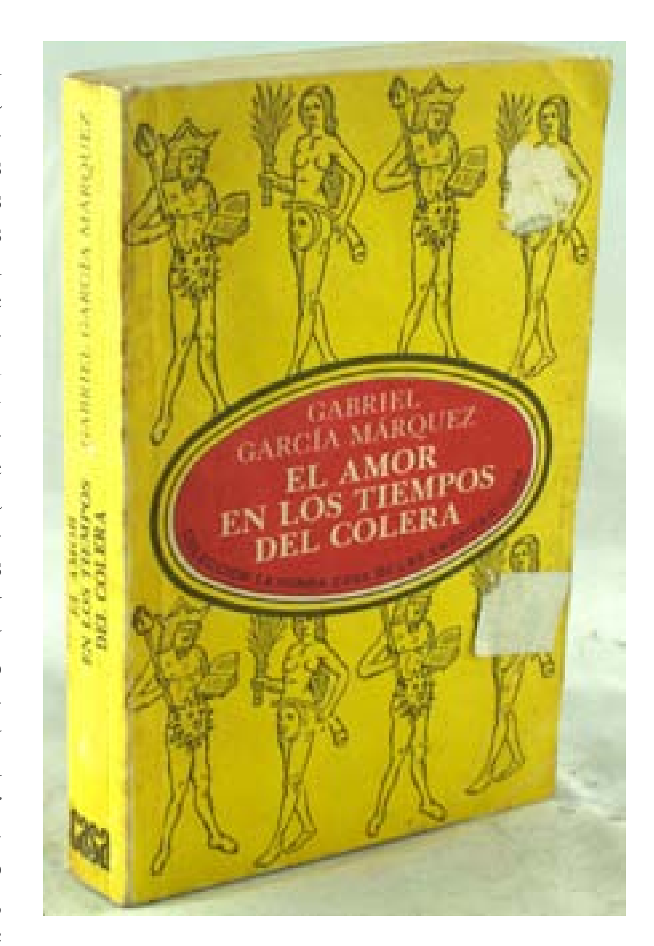
Jean Baptiste Fayol (1672) afirma que "los cambios de los reinos y de las religiones no provienen sino del cambio de los planetas de un lugar a otro".

1 | BACHELARD, Gastón: La formación del espíritu científico, Siglo XXI Argentina Editores, 3ª edición, 1974. Primera edición en español, 1948. Las citas son de este libro.

(…) Mediante un cálculo del movimiento del pequeño círculo que transporta el centro de la excéntrica alrededor de la circunferencia, se podría conocer la época precisa de la ruina de las monarquías presentes". Jean Bodin decía que "los Cometas son las almas de los Grandes y Santos Personajes que abandonan la tierra subiendo en triunfo en el firmamento; de donde resulta que los pueblos abandonados por esas hermosas almas, que aplacan la cólera de Dios, sufren el hambre, son atacados por enfermedades contagiosas, y sufren las desgracias de las guerras civiles". El mismo Fayol dice que "el gato se aviene con Saturno y la Luna, y le gusta tanto la hierba valeriana que cuando ésta se recoge bajo la conjunción de aquellos dos astros, se reúnen todos los gatos en el lugar donde ella se encuentra. Hay quienes sostienen que este animal es venenoso, y que su veneno está en el pelo y en la cabeza: pero yo creo que está sólo en la cabeza puesto que estos espíritus animales que crecen en plenilunio, y disminuyen en novilunio, atacan únicamente en plenilunio, saliendo de sus ojos para comunicar su veneno. Tres gotas de sangre de un gato macho, extraída de una pequeña vena situada debajo de la cola son buenas en contra del mal caduco, su carne abre las hemorroides y purga la sangre melancólica, su hígado cocido y bebido en el vino antes del acceso es útil para la fiebre cuartana, y para la gota, la grasa de un gato castrado ablanda, calienta y disipa los humores de la gota, su piel es muy buena sobre el estómago, sobre las articulaciones, y sobre las junturas, calienta las partes debilitadas por los humores fríos, su excremento hace crecer el pelo. Quien lleve encima hierba valeriana puede llevarse el gato que quiera sin aprensión. Este animal se cura los ojos por el uso de la valeriana".

Todavía hoy se esgrime el tema de la nariz de Cleopatra en el llamado "efecto mariposa", explotado en el cine y la literatura contemporáneos. Bachelard dice: "Se nos repite que levantando un dedo modificamos el centro de gravedad de la Tierra y que esta débil acción determina una reacción en las antípodas. ¡Como si el centro de la gravedad de la tierra, cuando se le considera precisamente como el conjunto de los átomos en continua vibración que lo constituyen, no fuera otra cosa que un punto estadístico!"

En fin: la costumbre de sacudir a los lactantes para garantizar la mejor absorción de la leche merece de Bachelard este comentario: "¿No se activan las mezclas y las fermentaciones agitando los frascos? Sacudid pues a los lactantes después de cada mamada". Por último, a Nicolás Lémery (1680) "aquello que hierve en su retorta le es suficiente para formarse una imagen de lo que ocurre en el centro de la Tierra".



Las conclusiones de Bachelard sobre el espíritu precientífico no son desdeñables: las metáforas que abundan en él "tienden a completarse, a terminar en el reino de la imagen"; y "El aspecto literario es sin embargo un signo importante, generalmente un mal signo, de los libros precientíficos". Quizá entonces el realismo mágico sea esa "vasta Weltanschaung" de la que habla Bachelard; esa supradeterminación que proviene de una generalización a ultranza.

Esos territorios desdeñados por la razón occidental, pero próximos a otras fuentes de la percepción como la observación directa, la intuición, el tinkazo, el lenguaje de los sueños, eran afines a la alquimia. Quizás por eso el propio Coronel Buendía buscaba la piedra filosofal, cómo convertir cualquier metal en oro, y al final de su experiencia, cuando le preguntaron qué parecía ese cuerpo oblongo y ominoso que secaba en la sartén dijo una sola palabra: Mierda. No era oro, era puchi o parecía serlo.

Dice Bachelard que la observación directa es amiga de las generalizaciones abusivas, propias de pajpacos y merolicos, y es un obstáculo epistemológico para el desarrollo del pensamiento científico, que no se apoya en la observación directa sino en el análisis matemático. Aun más: la ciencia superada por la razón, es decir, la ciencia antigua, de los inicios del uso de la razón a la explosión del siglo XVIII, parece hoy un capítulo del humorismo o de la literatura del absurdo. Basta leer las notas de Hipócrates, de Tales, Anaximandro y Anaxímenes, como también del propio Diderot, redactor de la Enciclopedia, para reírse de sus apreciaciones aparentemente científicas y sus generalizaciones arbitrarias, sin fundamento, tales como algunas expresiones de la medicina natural, que postulan la maca, la coca, la stevia y otras hierbas como remedios universales para todos los males, puesto que son antioxidantes, nutritivos, hipotensos, antidiabéticos, revigorizantes sexuales, anticancerígenos, en suma, la panacea universal que los neófitos buscan, por ejemplo, en la ingestión de magnesia o de ajo con limón u otras vainas, como si fueran remedios para todo.

Basta la intervención de la razón para poner las cosas en su sitio, acotar las investigaciones, dar más relevancia a las excepciones que a las generalizaciones abusivas y actuar, perdonen la expresión, como aguafiestas, porque eso hace un científico cuando se topa con un neófito: neutralizar sus ilusiones y reducirlas al mínimo.

Un literato usa la razón sólo para componer su narración, pero no el argumento. Ahí está la clave. Salvador Dalí usaba de la perfección matemática para la composición de sus cuadros más delirantes, y es fácil seguir la huella del psicoanálisis, la bomba atómica, la cuarta dimensión y la estructura del ADN en su pintura. Cuando viajaba no se reunía con artistas sino con científicos y su conocimiento de la ciencia era avanzado. Poco antes de morir, reunió en un auditorio de su casa a un centenar de científicos, varios de ellos Premios Nobel. Cada silla del auditorio era de un estilo distinto, todas finas, y él seguía los debates desde su lecho de enfermo, cubierto de sondas, sueros y tubos de oxígeno. Es curioso ver en un documental famoso cómo los científicos discuten sobre la ciencia con mayor pasión y agresividad que los obreros o campesinos en una asamblea popular, como para pensar en la relatividad de las leyes de la ciencia. Pero, volviendo a Bachelard, lo que sirve de la ciencia ya superada por la razón es puramente literario. Un personaje literario que cree en los cuatro elementos (y no en los centenares que descubrió Mendeleiev) o en los milagros de Santa Rita, en el bestiario alimentado por tantas mentalidades célebres o en las explicaciones sobrenaturales de fenómenos terrestres, es un personaje exitoso. En cambio, no lo es, porque no tiene ninguna gracia, un científico, un aguafiestas, un frecuentador de la razón occidental.

De eso parece estar teñido el realismo mágico. En fin, es una hipótesis.





Una realidad que no cabe en el idioma

Un problema muy serio que nuestra realidad desmesurada plantea a la literatura, es el de la insuficiencia de las palabras. Cuando hablamos de un río, lo más lejos que puede llegar un lector europeo es a imaginarse algo tan grande como el Danubio, que tiene 2790 kilómetros. Es difícil que se imagine, si no se le describe, la realidad del Amazonas, que tiene 5500 kilómetros de longitud. Frente a Belén de Pará no se alcanza a ver la otra orilla, y es más ancho que el mar Báltico. Cuando nosotros escribimos la palabra tempestad, los europeos piensan en relámpagos y truenos, pero no es fácil que estén concibiendo el mismo fenómeno que nosotros queremos representar. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con la palabra lluvia. En la cordillera de los Andes, según la descripción que hizo para los franceses otro francés llamado Javier Marimier, hay tempestades que pueden durar hasta cinco meses. "Quienes no hayan visto esas tormentas –dice– no podrán formarse una idea de la violencia con que se desarrollan" (…).

En 1979 Gabriel García Márquez escribió, bajo el título de *Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe, un sabroso texto del que compartimos algunos fragmentos, como complemento o eco al texto de Ramón Rocha Monroy, a poco tiempo de la partida del escritor colombiano.**

De modo que sería necesario crear todo un sistema de palabras nuevas para el tamaño de nuestra realidad. Los ejemplos de esa necesidad son interminables. F. W. Up de Graff, un explorador holandés que recorrió el alto Amazonas a principios de siglo (XX), dice que encontró un arroyo de agua hirviendo donde se hacían huevos duros en cinco minutos, y que había pasado por una región donde no se podía hablar en voz alta porque se desataban aguaceros torrenciales. En algún lugar de la costa del Caribe de Colombia yo vi a un hombre rezar una oración secreta frente

* Gabriel García Márquez, *La soledad de América Latina. Escritos sobre arte y literatura 1948 – 1984*. Selección y prólogo Víctor Rodríguez Núñez. Editorial Arte y Literatura, Ciudad de La Habana, 1990.

a una vaca que tenía gusanos en la oreja, y vi caer los gusanos muertos mientras transcurría la oración. Aquel hombre aseguraba que podía hacer la misma cura a distancia, siempre que le hicieran la descripción del animal y le indicaran el lugar en que se encontraba. El 8 de mayo de 1902, el volcán Mont Pelé, en la isla Martinica, destruyó en pocos minutos el puerto de Saint Pierre y mató y sepultó en lava a la totalidad de sus 30.000 habitantes. Salvo uno: Ludger Sylvaris, el único preso de la población, que fue protegido por la estructura invulnerable de la celda individual que le habían construido para que no pudiera escapar.

Sólo en México había que escribir muchos volúmenes para expresar su realidad increíble. Después de casi 20 años de estar aquí, yo podría pasar todavía horas enteras como lo he hecho tantas veces, contemplando una vasija de frijoles saltarines. Racionalistas benévolos me han explicado que su movilidad se debe a una larva viva que tienen dentro, pero la explicación me parece pobre: lo maravilloso no es que los frijoles se muevan porque tengan una larva dentro, sino que tengan una larva dentro para que puedan moverse. (…)

Esa realidad increíble alcanza su densidad máxima en el Caribe que, en rigor, se extiende (por el norte) hasta el sur de los Estados Unidos, y por el sur hasta el Brasil. No se piense que es un delirio expansionista. No: es que el Caribe no es sólo un área geográfica, como por supuesto lo creen los geógrafos, sino un área cultural muy homogénea.

En el Caribe, a los elementos originales de las creencias primarias y concepciones mágicas anteriores al descubrimiento, se sumió la profusa variedad de culturas que confluyeron en los años siguientes en un sincretismo mágico cuyo interés artístico y cuya propia fecundidad artística son inagotables. La contribución africana fue forzada e indignante, pero afortunada. En esa encrucijada del mundo, se forjó un sentido de libertad sin término, una realidad sin Dios ni ley, donde cada quién sintió que le era posible hacer lo que quería sin límites de ninguna clase: y los bandoleros amanecían convertidos en reyes, los prófugos en almirantes, las prostitutas en gobernadoras. Y también lo contrario.

Yo nací y crecí en el Caribe. Lo conozco país por país, isla por isla, y tal vez de allí provenga mi frustración de que nunca se me ha ocurrido nada ni he podido hacer nada que sea más asombroso que la realidad. Lo más lejos que he podido llegar es a trasponerla con recursos poéticos, pero no hay una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho real. (…)

Mi experiencia de escritor más difícil fue la preparación de *El otoño del patriarca*. Durante casi 10 años leí todo lo que me fue posible sobre los dictadores de América Latina, y en especial del Caribe, con el propósito de que el libro que pensaba escribir se pareciera lo menos posible a la realidad. Cada paso era una desilusión. La intuición de Juan Vicente Gómez era mucho más penetrante que una verdadera facultad adivinatoria. El doctor Duvalier, en Haití había hecho exterminar los perros negros en el país, porque uno de sus enemigos, tratando de escapar a la persecución del tirano se había escabullido de su condición humana y se había convertido en perro negro. El doctor Francia, cuyo prestigio de filósofo era tan extenso que mereció un estudio de Carlyle, cerró a la república del Paraguay como si fuera una casa y sólo dejó abierta una ventana para que entrara el correo. Nuestro Antonio López de Santana enteró su propia pierna en funerales espléndidos. La mano cortada de Lope de Aguirre navegó río abajo durante varios días, y quienes la veían pasar se estremecían de horror, pensando que aún en aquel estado aquella mano asesina podía blandir un puñal. Anastasio Somoza García, padre del actual, tenía en el patio de su casa un jardín zoológico con jaulas de dos compartimientos: en uno estaban encerradas las fieras, y en el otro, separado apenas por una reja de hierro, estaban sus enemigos políticos. Maximiliano Hernández Martínez, el dictador teósofo de El Salvador, hizo forrar con papel rojo todo el alumbrado público del país para combatir una epidemia de sarampión, y había inventado un péndulo que ponía sobre los alimentos antes de comer, para averiguar si no estaban envenenados. La estatua de Morazán que aún existe en Tegucigalpa es en realidad del mariscal Ney: la comisión oficial que viajó a Londres a buscarla, resolvió que era más barato comprar una estatua olvidada en un depósito, que mandar a hacer una auténtica de Morazán.

En síntesis, los escritores de América Latina y el Caribe, tenemos que reconocer, con la mano en el corazón, que la realidad es mejor escritor que nosotros. Nuestro destino, y tal vez nuestra gloria, es tratar de imitarla con humildad, y lo mejor que nos sea posible.

G.G.M.


Fotos: Centro de la Cultura Plurinacional

En el mes de abril, durante los días en los que la capital cruceña fue sede de la Cumbre G77 + China, el Centro de la Cultura Plurinacional (CCP) dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, montó una vistosa instalación urbana de grato impacto, tanto para los habitantes de la ciudad, como para la gran cantidad de visitantes que en esas fechas arribaron a Santa Cruz.

La instalación de cinco enormes domos en calles céntricas de la ciudad, marcó un referente dentro de las numerosas actividades artísticas y culturales que se realizaron en la capital cruceña en lo que va del año.

La idea

Los domos partieron de dos ideas necesarias –manifiesta Silvana Vásquez, directora del Centro– en esta nueva ruta del CCP. Primera, necesitamos hacernos conocer ante la población, pues, si bien estamos a tres cuadras de la plaza principal, 24 de Septiembre, muchas personas no sabían siquiera que este edificio blanco y grande es un centro cultural. Sabemos que nuestra fachada desafía a buscar recursos creativos que llamen la atención y nos identifique como un espacio artístico. Segunda, sabemos que, al ser un centro cultural, contamos con un potencial articulador para los hermanos repositorios de la Fundación que también es muy importante hacerlos conocer. Tanto la labor misma de la Fundación y la valiosa gestión del patrimonio que cada repositorio trabaja día a día, año a año, como también que el CCP forma parte de esta activa red de repositorios culturales de Bolivia.

Entonces –continúa diciendo Vásquez–, sabiendo que se cerrarían cuatro cuadras a la redonda del Centro Histórico



Domos en el fértil suelo de Santa Cruz



Fotos: Centro de la Cultura Plurinacional

de Santa Cruz de la Sierra, qué mejor forma de alcanzar las dos anteriores metas mencionadas, que generando una intervención urbana. Es así que surgen los domos, como burbujas de aire o inmensos hongos, en las calles de la ciudad.

La instalación

Se construyeron cinco estructuras en forma de domos que representaban cada repositorio hermano del Centro de la Cultura Plurinacional. Nos referimos al Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia y La Casa de la Libertad en Sucre; La Casa Nacional de Moneda en Potosí; El Museo Nacional de Arte y el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de La Paz.

Cada uno de estos domos fue dispuesto a lo largo de la Calle René Moreno, desde la esquina Ballivián, a una cuadra de la plaza 24 de Septiembre,

hasta la esquina Pari que es la esquina del CCP. De esta manera trazamos un camino para que las familias, turistas y comisiones de los países que vinieron por la Cumbre del G77 + China, lleguen hasta las instalaciones del Centro de la Cultura Plurinacional.

Para esta instalación, se convocó a los directores de los repositorios de la Fundación Cultural y se les expuso la idea y los propósitos ya mencionados que se buscaban. Tanto el Consejo de Administración, la Secretaría Ejecutiva y todos los convocados, recibieron de manera muy entusiasta y productiva la propuesta.

Los domos se integraron al circuito cultural llamado MOMOE (Siguiendo la huella de las artes y la cultura). Un recorrido que, gracias a los domos, se con-





virtió en uno de los principales atractivos culturales y de información turística de esos concurridos días de la Cumbre.

El futuro

El éxito de la instalación urbana y las estructuras construidas con ese propósito, abren la oportunidad para que cada repositorio aproveche estos domos y se pueda difundir y descentralizar aún más las propuestas y actividades que realiza la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, a través de los repositorios a su cargo.

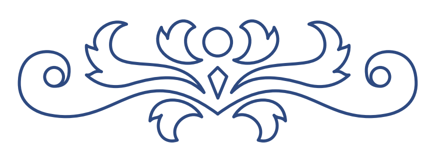


Fotos: Centro de la Cultura Plurinacional

Sabemos –concluye Silvana Vásque– de un proyecto piloto de peatonalización de una cuadra a la redonda de la plaza, que el Gobierno Municipal en Santa Cruz de la Sierra quiere impulsar, y ya estamos planificando la utilización de los domos en ese contexto. Así mismo, en el 2015, proyectamos la realización de un concurso con escuelas de distintos distritos urbanos (implicando un trabajo en equipo de profesores/as, director/a, estudiantes, madres y padres de familia), donde los domos desplieguen su potencial difusor y articulador.



Foto: David Illanes



La Villa de París

Diagnóstico y cura de un edificio patrimonial

A una cuadra al norte de la Plaza Murillo de la ciudad de La Paz, en la esquina formada por las calles Yanacocha y Comercio, se encuentra ubicado uno de los inmuebles más antiguos de la ciudad: La Villa de París.

Pleno Centro Histórico de la urbe, el sector alberga varias construcciones de los períodos colonial y republicano, reconocidos y catalogados como construcciones patrimoniales. La Villa de París está reconocida como Monumento Nacional, por Decreto Supremo Nº 6520 del 5 de julio de 1963.

De acuerdo al Plano de Identificación, Protección y Valoración Arquitectónico Urbano del Municipio de La Paz (2011), el inmueble se encuentra identificado como de Valor Monumental "A". Este valor, según consigna la legislación patrimonial "corresponde a las áreas, conjuntos, inmuebles y elementos que tienen valor testimonial para la ciudad y que se deben conservar íntegramente por cuanto la alteración de algún elemento significa la pérdida irreversible del patrimonio".

Arquitectura del edificio

Erigido en la segunda mitad del siglo XVIII, como lo testimonia la inscripción de la portada ubicada en el patio principal que reza: "Enero de 1768", el edifico es de estilo barroco mestizo y, para su construcción, se recurrió a materiales y técnicas al uso en aquella época. En cuanto a los primeros, podemos señalar la piedra, el adobe, las tejas llamadas musleras, la madera y la caña

hueca. En cuanto a las técnicas, podemos señalar que el sistema utilizado para su edificación fue el de Estructura Portante, con cimientos de cal y canto, muros de adobe con revoque de estuco, entrepisos de madera rollizo y carrizo, estructura de cubierta de rollizos bajo el sistema de "par y nudillo", aseguradas con "tiento" o cuero de res, sobre la cual lleva caña hueca y tejas asentadas con barro y paja.

La mencionada Estructura Portante, está compuesta por muros de adobe y cimientos de piedra con mortero de cal y arena. Los muros del primer nivel son de mayor espesor que los del nivel superiores, lo que permite la estabilidad de los entrepisos y de toda la estructura. Los muros de los niveles superiores soportan la cubierta, cuya carga se distribuye homogéneamente sobre los muros. El inmueble cuenta con dos patios, que poseen sendas arquerías. El principal ostenta una de piedra labrada y, el otro, una de ladrillo y piedra.

Modificaciones sufridas

La construcción fue transformada a lo largo del tiempo y sufrió adiciones y modificaciones que tornaron irreconocible gran parte de su forma original, habiendo degradado muchos de sus elementos constitutivos. Así, la arquería del patio principal fue cubierta con revoques de cemento y estuco. El patio mismo dejó de ser tal, pues se le añadió una construcción que impide la visión de la portada y la arquería.

Esta construcción añadida en medio del patio soporta una losa de hormigón armado montada con viguetas prefabricadas, articuladas sobre la estructura de la arquería y lleva una cubierta de policarbonato con estructura metálica, madera laminada y un muro de ladrillo y cemento que cubre la totalidad del patio.

Los pilares de la arquería del segundo patio muestran un avanzado deterioro en sus basas, así como pérdida de molduras en los capiteles. Al igual que la del primer patio, esta arquería soporta una losa de hormigón armado, construida con el objeto de ampliar el segundo nivel, lo que ocasionó la alteración del espacio abierto.

Este tipo de alteraciones, de entrepisos añadidos sobre las arquerías, ha generado una sobrecarga para la cual la estructura no está diseñada. Si a esto sumamos los efectos de la humedad concentrada por efecto del fenómeno de capilaridad, vemos que los elementos constitutivos se encuentran sometidos a presiones estructurales mayores,





Foto: David Illanes

produciendo la erosión física y mecánica de las columnas de piedra, con peligro de producirse un colapso.

Todos estos añadidos que anulan la ventilación, además de los varios muros de ladrillo construidos en los distintos niveles del inmueble, han originado la erosión de los muros de adobe de la estructura original, así como la degradación de los soportes de piedra de las arquerías de ambos patios, lo que afecta la condición portante y estructural del edificio.

La Cubierta

La cubierta de todas las crujías del inmueble se encuentra en muy mal estado. Las alteraciones constructivas efectuadas al interior del inmueble, han originado la proliferación de techados que cubrieron los espacios abiertos, lo cual produjo la anulación de la iluminación y ventilación natural, provocando la concentración de la humedad, especialmente en épocas lluviosas. Además, la estructura original en las crujías sobre la calle Comercio, se encuentra por debajo de la cubierta añadida de calamina, lo que ha originado una sobrecarga en toda la estructura.

Los Muros

La carga adicional generada por las sobrecubiertas, causa el deterioro de las cabeceras de los muros. Los muros de adobe del primer nivel presentan en la parte inferior, problemas de erosión debidos a la concentración de humedad por el fenómeno de capilaridad. Estas alteraciones tienen como causa las modificaciones realizadas a los niveles de piso originales, tanto de los ambientes como de los patios, anulando toda posibilidad de aireación del suelo.

En todas las plantas existen muros añadidos de ladrillo que fueron levantados con el fin de crear ambientes para uso comercial (tiendas, restaurantes, oficinas y baños). En otros sitios, los muros originales fueron revestidos con cerámica, para lo cual tuvieron que ser previamente revocados con cemento y arena, hecho que afectó la permeabilidad natural del adobe.

Como resultado de todas estas modificaciones, se encuentran espacios de toda medida, construidos con una diversidad de materiales que en su mayoría resultan agresivos a las características históricas del inmueble.



> Una primera fase se ocupará de consolidar, proteger y salvaguardar el inmueble con la intervencion en las cubiertas y liberando los elementos añadidos

Pisos y entrepisos

Los pisos de todos los niveles fueron alterados por incorrectas intervenciones. Las más graves, la construcción de losas de hormigón armado y el vaciado de carpetas de cemento y fierros sobre pisos originales de machihembre de madera pino.

Algunos ambientes y corredores de los niveles superiores aún conservan su material original, como bovedillas de ladrillo, entramado de cañahueca y ladrillo pastelero que presentan deterioro por efecto del mal uso de los ambientes, la construcción de elementos añadidos, la proliferación de aves y la consecuente acumulación de excrementos, la cantidad de basura, polvo y el abandono en el que se encuentra todo el inmueble.

Diagnóstico

Por todo lo mencionado, se concluyó que el estado de conservación del inmueble es extremadamente malo y urge realizar intervenciones de restauración, para rescatar la tipología del inmueble y evitar posibles derrumbes y pérdidas progresivas de sus valores constructivos y arquitectónicos históricos.

Dichas intervenciones deben realizarse en cubiertas, restaurando la cubierta original y remplazando las cubiertas en mal estado que no son originales, de tal forma que el inmueble quede protegido de las lluvias que deterioran el interior afectando su estabilidad estructural. Asimismo, se retirarán algunos muros y otros elementos añadidos para poder consolidar la tipología del inmueble. Una primera fase se ocupará de consolidar, proteger y salvaguardar el inmueble con la intervencion en las cubiertas y liberando los elementos añadidos.

Fotos: David Illanes





Medidas asumidas

Ante esta situación, la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia y el Museo Nacional de Arte, con el apoyo económico de la Agencia de Cooperación Española AECID, asumieron la urgente tarea de intervención preventiva del edificio para evitar un deterioro mayor, ya que está en riesgo la integridad de la edificación.

Se trata de un trabajo de alta especialización técnica que involucra a varios profesionales de diversas áreas, tanto en lo referente a la restauración del edificio, como al saneamiento del derecho propietario del mismo, área en el que también han tenido lugar superposiciones.

En lo que va del presente año 2014, se han iniciado ya los trabajos de intervención que, una vez concluidos, habrán rescatado este inmueble de alto valor patrimonial que se integrará armónicamente al actual edificio del Museo Nacional de Arte.

Una vez solucionados los aspectos referidos al derecho propietario de un sector del edificio, se podrá encarar la segunda fase de restauración de La Villa de Partís, como parte de un proyecto integral que contempla el fortalecimiento del Museo Nacional de Arte que, con este edificio debidamente restaurado, ampliará su capacidad, contando con nuevos espacios adecuados a sus labores de conservación y difusión de los bienes artístico patrimoniales.





Foto: David Illanes

Tal vez enigma de fulgor (Cien años de poesía en La Paz)
POESÍA
Selección y prólogo: Rubén Vargas
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
237 Páginas
2012



El rótulo simplemente de "antología" oculta, con frecuencia, un conjunto de actividades que desplegadas hacen posible una obra. Parte, primero, del deseo de proponer la lectura de un segmento literario que se considera relevante y que es menester valorizarlo. Para ello, es necesario conocer aquello que se pretende abordar, luego urge establecer parámetros que permitan realizar una selección coherente de autores y obras, finalmente la capacidad de ordenar el material a partir de criterios establecidos bajo un principio articulador o, acaso, bajo el despliegue de una visión que trasunte la intensión del autor.

Tal vez enigma de fulgor –Cien años de poesía en La Paz–, es una antología editada por la Fundación del Banco Central de Bolivia, a fines del 2012, y recientemente puesta en circulación para consideración del público lector. Como manifiesta su parte adjetiva, engloba un periodo de cien años, con la selección de 20 poetas nacidos en La Paz, más un número elegido de poemas por poeta, en 240 páginas aproximadamente.

Su antologador, el reconocido poeta y crítico, Rubén Vargas, justifica este corte temporal a partir de la publicación de un libro paradigmático en la poesía boliviana: *Castalia Bárbara* (1899) de Ricardo Jaimes Freire; de ahí hasta nuestros días –señala- es posible concebir un arco centenario de la producción literaria de poetas identificados de modernos.

En cuanto a los y las poetas nacid@s en La Paz, el autor alude a una población creativa definida por su procedencia geográfica, más de ningún modo referida a UNA supuesta identidad paceña, como si ésta –más virtual que real– no se disparara en inasible efluvio o, peor, pretendiera justificarse a partir de argumentos anclados en formas de regionalismo *dépassé*.

Mas, el peso gravitante que define *Tal vez enigma de fulgor* es la lectura. Para Vargas, la lectura constituye el criterio central de selección y organización de la obra. Ella es tanto un dispositivo crítico como un aparato de recreación poética. Incide en el sentido más denso de identificación y organización textual, en su ardua ponderación, configurando coalescencias, develando afinidades, promoviendo secretas relaciones en la troup de poetas elegidos y finalmente proponiendo una estructura y una visión de lo que, en su opinión, constituye un panorama textual relevante.

La obra se abre a partir de dos percutores escriturales: Oscar Cerruto y Jaime Saenz, una suerte de hito bicéfalo con poderes genitivos cuya sombra (¡alta sombra!) plantea una ruptura con escrituras poéticas anteriores y pregna las atmósferas poéticas del devenir. En más, en menos, o menos que menos, su aura por cierto diferente en uno y en otro, alcanza a los poetas ulteriores, sin precisamente sobredeterminarlos. De este modo, se concibe una antología que rompe la linealidad temporal de obras y autores, y trama su propia lógica interna, producto de una lectura atenta, rigurosa en la selección.

El título, *Tal vez enigma de fulgor*, procede de un verso de Oscar Cerruto y acierta en connotar el perfil inescrutable y luminoso de la poesía –cual Illimani verbal–. El lector podrá apreciar poetas, poemas, y un paisaje diverso de escrituras y temas que sin duda reflejan un filón valioso de la poesía producida actualmente en Bolivia, desde La Paz, que escribe e inscribe en el tiempo su palabra menos visible, pero sin duda la más esencial y gravitante.

Edwin Guzmán Ortiz

Tampoco es sudoku
NOVELA
Antonio Vera
Ed. Perra Gráfica Taller
92 páginas
2014

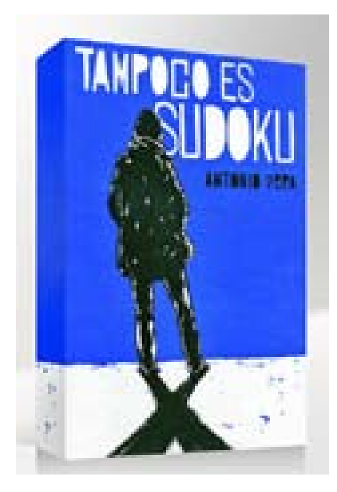
Antonio Vera, crítico y profesor de literatura, decide intentar desprenderse de sus obsesiones críticas para sumergirse en la cruda intemperie de una literatura sin asideros. Si lo ha conseguido o no, deberá decidirlo el lector. De momento, presenta su primera novela.

Nos enfrentamos a la historia de un enigma, a la manera más clásica de nuestras novelas queridas: un homicidio. Sin embargo, el misterio que en un momento parece ser un reto, acaso un hilo conductor, se difumina, se disgrega, contamina todo el libro: tenemos un asesinato sin cuerpo, una víctima sin nombre (o cuyo nombre, al mismo efecto, es X), ningún asesino aparente y un investigador involuntario. Una novela de intriga en la que la búsqueda, el borrador, el intento, van conformando un trayecto que no se mueve precisamente por líneas, sino más bien por estratos, una encima de otra, como los juegos de sudoku que juega uno de los personajes recluido en un manicomio, sin borrar los borradores.

Historias sueltas, pistas falsas, disfraces cuya máscara esconde a la vez otro disfraz, nos llevan por lugares desolados, salvajes, a la vez cotidianos y difusos. Así conocemos la casa de un guerrillero en medio del monte, una fiesta de prostitutas hirviendo a las 6 de la mañana en algún tugurio paceño y el living de un seudointelectual con el "ambiguo y bien remunerado oficio de consultor". Las historias, sin tocarse, suceden simultáneamente, acontecen sin ser afectadas por las visita de este investigador que va errante a merced del azar.

Tal vez no se trata entonces de historias como trayectos, sino acaso una serie encuentros aleatorios; sucesos aparentemente fútiles en un momento cualquiera de la vida de alguien, que nos permiten ver condensada toda su historia: toda su fragilidad. Tal vez sea eso lo que propicia que personajes tan disímiles logren en algún momento convertirse en entrañables: eso que apenas atisba en algún lugar de sus cicatrices, lo que no logramos nunca saber de ellos, pero que se nos presenta en toda su crudeza.

De encuentro en encuentro vamos conociendo a los personajes entrevistados y, al mismo



tiempo, al esquivo fantasma de X. Junto a estas historias encontramos además las de los manuscritos del desaparecido: historias heroicas, absurdas, bocetos incompletos, apuntes a la mitad, siempre sorprendentes, equivalentes, sin dejar por ello de ser contradictorios.

Tiempos fragmentarios, consecutivos pero desgajados uno de otro, obedecen también a una situación familiar, a nuestro ámbito local: la borrachera, la resaca, los dolores, la memoria ambigua, hacen aún más impreciso el escenario en que estos trayectos se van superponiendo. En medio de todo, nos queda la mirada del narrador, su recorrido por los distintos espacios sin juzgarlos, acaso la última trampa de un policial sin acertijos: un investigador que no interpreta, que no tiene la necesidad de llegar a una conclusión. Algo entonces de todos estos estratos construyen ese desamparo, esa mezcla de recuerdos y situaciones en los que, de alguna manera, a pesar de ser el protagonista, se escapan de las manos del narrador, pues van más allá de sus posibilidades, de su entendimiento. Acaso, como menciona Vera en una entrevista, nuestro narrador trata también de ir poco a poco arraigándose sin perder esa constante sensación de desarraigo.

Tal vez esa sea, entre todas, la más entrañable historia, la que nos enfrenta a esa sensación de visita por una era bullente e incomprensible, a una ciudad que transitamos sin habitar, acaso pretendiendo casualmente descifrar aquello que, de cualquier modo, nos es ajeno e impenetrable. "Lo que queda es algo irreconocible, que ya no sabe qué es". Fiel a su propia naturaleza, *Tampoco es Sudoku* se encuentra actualmente agotada, dejando a los lectores en suspenso, a la espera de una decisión editorial que permita su pronta difusión. Sin embargo, anda sus propios caminos, escondida en esos meandros entre literatura y realidad por donde se cuela casualmente en las bibliotecas de fisgones y aficionados. Hasta entonces, curiosidad y paciencia.

Julia Peredo Guzmán

Desde el lago Titicaca te han contado
CUENTO
Selección: Adolfo Cárdenas, Manuel Vargas, Alfonso Murillo
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia
209 páginas
2012



Desde el lago Titicaca te han contado es, según sus editores, la primera de nueve antologías de cuento boliviano. Esta primera antología recoge cuentos de narradores y narradoras nacidos en La Paz y producidos en los últimos cien años.

Como se trata de una antología, siempre tienta la pregunta ¿Serán estos los mejores cuentos producidos en los últimos cien años? Y en ese sentido, es probable que ésta, como otras, deba enfrentarse a la polémica. Eso es algo que vamos a dejar a los críticos y, claro, al gusto particular de cada lector y lectora.

Pero ¿qué ofrece esta antología? Ofrece un recorrido por los caminos que ha transitado la narrativa producida en esta alta ciudad, desde los icónicos Antonio Diaz Villamil, Oscar Cerruto y Alcides Arguedas, hasta autores actuales como Virginia Ruiz, Ana María Grisi y Willy Camacho, mostrando tendencias literarias de diferentes tiempos.

Sin afán de encasillarlos -pero si en un intento por clasificarlos- se puede decir que esta antología recoge una serie de cuentos que adquieren todo su sentido en el contexto paceño. Varias de las historias narradas transcurren en esta ciudad de culebreantes calles, de amontonamiento de casas que se entreveran, chocan y muerden los cerros como la describe Jorge Suarez en *Sonata Aymara*. Están entre ellas precisamente la de Jorge Suarez que, a través de su solitario personaje, nos guía por esa La Paz de los años de la revolución de 1952 y con actitud poética describe esta dramática ciudad; Jaime Nisttahuz nos cuenta una de las tantas historias que esconderá el extinto y ya célebre Semanario *Aquí*, que hizo historia en los años de las dictaduras; Víctor Hugo Viscarra que nos lleva hasta la zona de Tembladerani donde algunos alcohólicos eligen morir "al pie del cañón", bebiendo hasta que sus cuerpos se rindan; Marcela Gutiérrez, en cambio, nos describe una La Paz de estos tiempos a través de dos amigas que, a pesar de todas sus desilusiones y frustraciones, afirmarán una frente a la otra, que son felices, muy felices y Liliana Carrillo que da vida a una joven que viene de una familia de tradición bolivarista y por eso mismo, decide ser del Strongest.

Están también los cuentos históricos y entre ellos eran ineludibles aquellos sobre la Guerra del Chaco y la Revolución del 52. En esta antología está convocado José Fellman Velarde quien cuenta las simples pero bien fundadas razones de un soldado aymara para desertar de las filas del ejército boliviano y, luego, un fusilamiento injusto y por demás absurdo. *El almuerzo*, de Oscar Soria se introduce en el lúdico mundo de tres niños que viven la revolución del 52 y reproducen en sus juegos, este momento histórico; *Sonata Aymara*, que desde el solitario caminar de un hombre aymara y su micro universo, muestra un ángulo diferente de la dichosa revolución.

No faltan los cuentos que transcurren en espacios o tiempos imaginarios como *Los Buitres* de Oscar Cerruto con magistral narrativa, *Oscarito Errázuriz* de María Virginia Estenssoro, *Hallazgo de un tesoro* de Marcial Tamayo, *Vox Dei* de Ana María Grisi y *Esperando a los bárbaros* de Virginia Ruiz.

Germán Araúz nos propone una *Crónica secreta de la Guerra del Pacífico*; tan sugerente como desconcertador título. Alfonso Murillo compite con Araúz con otro cuento de sugerente título en la bella lengua italiana: *Bella Donna*.

Y, por supuesto, narradores de la talla de Arturo Borda, Néstor Taboada, Adolfo Cárdenas y René Bascopé exhiben en esta antología su pluma maravillosa.

Finalmente, el o la lectora puede encontrarse con historias contemporáneas como las de Willy Camacho con *La muralla*, una nostálgica historia ligada a la música del Luis Alberto Spinetta; *Jilaña* de Mauricio Rodríguez que, a través de un adolescente universitario, huye de casa y sin rumbo se pierde en el infinito altiplano quizá con el profundo deseo de

huir de la muerte que se traga la vida en las guerras, en las revoluciones, en los conflictos sociales tan cotidianos en nuestro país y *La metamorfosis* de René Behoteguy, quien nos lleva hasta El Alto, con su intrincada realidad cultural.

En definitiva, *Desde el Lago Titicaca te han contado* ofrece variedad de motivos, pretextos, tiempos y estilos de narrar y quizá, en este sentido, los tres compiladores: Manuel Vargas, Alfonso Murillo y Adolfo Cárdenas, tres caminantes de la narrativa paceña y, por lo tanto, conocedores de sus caminos, han cumplido su cometido.

Inés Gonzales Salas

Quemar la Casa, orígenes de un director
TEATRO
Eugenio Barba
Editorial Artezblai
2010

Quemar el teatro

¿De dónde viene un artista? ¿Es posible transmitir de forma escrita el método, la manera de hacer arte de un individuo? En su libro *Quemar la Casa; orígenes de un director*, Eugenio Barba intercala capítulos acerca de su forma de dirigir teatro en el grupo que fundó hace más de cuarenta años en Dinamarca, el "Odin Teatret", con pasajes trascendentales de su vida. El autor, uno de los directores vivos más celebrados en el mundo, elije dos palabras raíz para desarrollar este libro: dramaturgia y origen.

¿De dónde vengo? *"En el verano nos protegíamos del sol en la penumbra de las persianas bajas y abríamos las ventanas al cielo solo luego del atardecer. No me aburría. Jugaba con los botones conservados en una caja de cartón en la cual mi madre guardaba lo necesario para coser. Durante tardes enteras alineaba los botones sobre el suelo, se volvían flotas de piratas, escuadrones aéreos, legiones romanas, caravanas de pioneros. Vengo de esa caja de botones. Vengo de una noche que dura toda la vida".*

En el prólogo, el autor dice que su intención no es transmitir, sino restituir. Devolver al mundo algo de lo que el mundo le ha dado. Y así se instala desde el principio la contradicción entre escribir un libro y la no-intención de transmitir. La tensión es, de hecho, una constante: tensión entre la vida y el arte, entre el método y el desorden, entre el origen y el exilio, entre la herida y el alivio, entre la veneración por el teatro y la tentación de prenderle fuego.

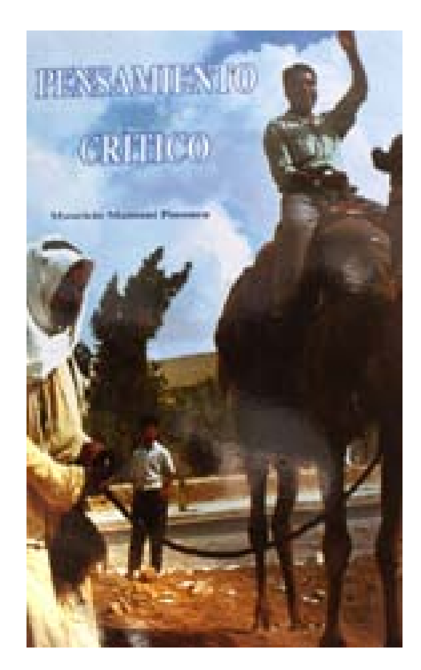
Aquí Barba desbanda el concepto de dramaturgia en una pluralidad de dramaturgias, como la dramaturgia del actor, la dramaturgia del director y la dramaturgia del espectador, que se pueden resumir en una sola: la dramaturgia orgánica. *"El espectáculo era para mí un organismo vivo en el cual tenía que individuar no solo las partes sino también los niveles de organización, y luego sus relaciones. Dramaturgia, entonces era un término semejante a anatomía: un modo de trabajar prácticamente no solo sobre el organismo en su complejidad, sino sobre sus diversos órganos y estratos."*

Más allá de su indudable utilidad a quienes hacen teatro, leer Quemar la casa es una experiencia poética, pues el lenguaje del autor está cargado de una poesía singular: la que emerge de la imposibilidad de explicar un concepto o una vivencia de otra forma que no sea mediante poesía. Así, en este libro, la poesía está al servicio de la claridad. *"Mis heridas eran parte del método, los vientos que abrazan mis supersticiones. Estos impulsos eran la cuerda a la cual me aferraba para no caer en una vorágine de insensatez. A estos impulsos les ponía nombres. A veces se volvían palabras que encendían mi imaginación. Yo era un trapecista que oscilaba en el aire. Imponía un sentido y un rigor a este movimiento y lo llamaba teatro. No osaba llamarlo circo. Allí el trapecista arriesgaba la vida. En el teatro, en peligro estaba solo mi vanidad."*

Camila Urioste



Pensamiento crítico
ARTÍCULOS
Mauricio Mamani Pocoaca
H2O impresores
186 páginas
2014



Bajo el título de *Pensamiento crítico*, se reúnen en este volumen, más de una treintena de artículos de prensa que el autor publicó a lo largo de más de 25 años. El más antiguo data de 1988 y los más recientes de 2013.

Los temas, así como la extensión de los artículos, son variados y están relacionados con la antropología social y otras áreas afines, como lo muestra un recorrido por el índice del volumen del cual mencionamos como ejemplos: Nociones de antropología, Los indicadores naturales en la antropología andina, Desarrollo sostenible y equilibrio ecológico, El santuario de Copacabana y los peregrinos y Los campesinos del altiplano opinan.

"Mauricio Mamani –dice Javier Medina en el prólogo del libro– es un aymara, políglota, de origen chipaya; es decir, estamos hablando de un descendiente del, quizá, el pueblo más antiguo de las Américas y que, con lucidez no excenta de voltereanismo anticlerical (pienso en sus acotaciones a la obra de Xavier Albó) está pensando, tanto la globalización y sus peligros, como el proceso de cambio y sus perplejidades ".

En uno de los numerosos artículos referidos a la hoja de coca que contiene el libro, el autor, que es una autoridad en el tema señala: "El tema de la coca aún no está definido, continúa la polémica; sobre este tema muy pocos son los que leen y otros ni siquiera conocen las obras escritas sobre la coca, sin embargo, opinan a veces sin tener los conocimientos científicos sobre el tema. Al respecto existen más de 473 autores entre nacionales e internacionales, entre periodistas, etnólogos y otros hombres de ciencia que ha escrito sobre la coca".

Mauricio Mamani Pocoaca, nació en la comunidad Irpa Chico, Viacha, provincia Ingavi del departamento de La Paz en 1935. En 1958 se graduó como maestro en la Escuela Normal Rural de Warisata. En 1974 se graduó de antropólogo en la Universidad Católica de Lima, Perú. Tiene un post grado en la Universidad Doshisha de Kyoto, Japón. Fue docente de varias universidades nacionales y extranjeras y es autor de más de diez libros.

En el próximo número:



Santos Patronos

La iconografía cristiana, especialmente durante la Edad Media, pretendía hacer accesible a través de las imágenes, todo tipo de mensajes religiosos. Los atributos de cada uno de los santos y otros recursos iconográficos se fundamentan en las hagiografías y martirologios, a los que se suman todo tipo de fuentes, desde la Biblia y los evangelios apócrifos hasta las más variadas leyendas piadosas.

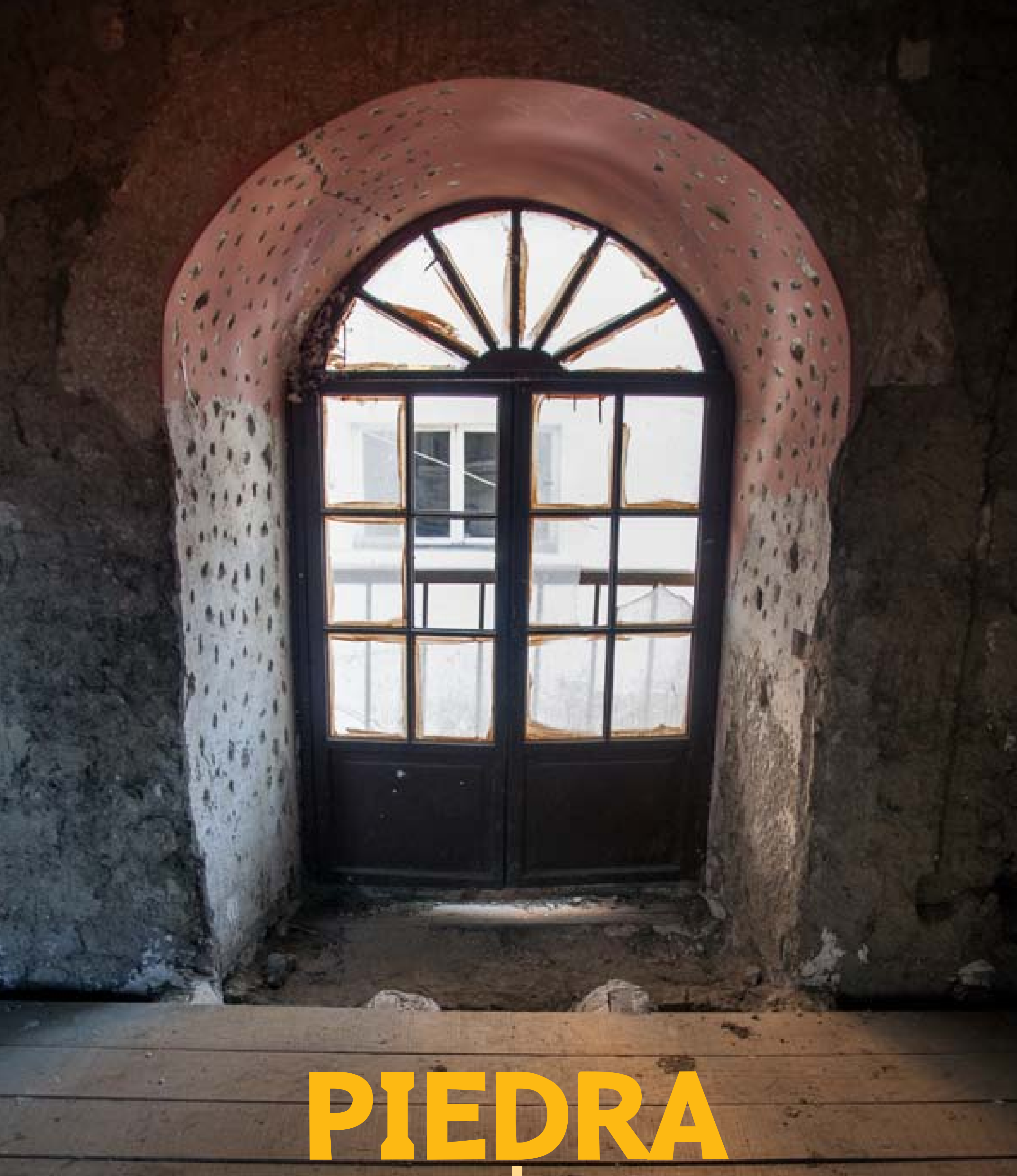
"¿A qué te dedicas? encomiéndate al santo patrono de tu gremio" posiblemente haya sido una frase común en esos tiempos en que la religiosidad formaba parte fundamental de la existencia y, puesto que la Iglesia católica cree en la intercesión de los santos, el santo patrón es sinónimo de defensor y protector. Los santos patronos son considerados como intercesores y abogados ante Dios, sea de una nación, un pueblo, un lugar, una determinada actividad, una congregación, un clan o una familia.

El atributo de los santos en las representaciones religiosas, siempre posee una simbología exclusiva. Pueden clasificarse los instrumentos de martirio o de tormento, milagros o hechos importantes del personaje, profesión o condición social, como por ejemplo, el báculo de los obispos, la tiara papal en San Pío V o la corona de Santa Margarita; Patronato del santo, como las ratas y ratones de San Martín de Porres o los libros de santo Tomás de Aquino; atributos meramente simbólicos como el *Agnus Dei* de Santa Inés, o finalmente, relacionados sólo con el nombre del santo, como las rosas en Santa Rosa de Lima.



La iconografía viene a subrayar el valor de síntesis intelectual y de fuerza emocional que una imagen presenta frente a una explicación razonada. Este es el valor que la iglesia reconoció a las imágenes como medio de difusión de la enseñanza religiosa. Hace 300 años atrás el valor didáctico de las imágenes religiosas fue fundamental para la producción artística y, por tanto, el conocimiento de la iconografía o descripción de las imágenes era para los artistas un tema de ineludible conocimiento.

En la Casona Santiváñez de la ciudad de Cochabamba, del 20 de agosto al 8 de septiembre se presenta la exposición "Santos Patronos" que consta de treinta pinturas de la colección Virreinal de la Casa Nacional de Moneda. Todos los cuadros corresponden al siglo XVIII y fueron pintados bajo la técnica del óleo sobre lienzo. Uno de los aspectos que pretende destacar la exposición, es la constante recuperación del patrimonio pictórico nacional, porque en estos últimos tiempos, gracias a la labor de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, se han restaurado, en el Taller de Restauración que posee la Casa Nacional de Moneda en Potosí, una buena parte de este patrimonio. ❖



PIEDRA de AGUA